Alberto Casadei

Biologia della letteratura

Corpo, stile, storia

il Saggiatore

La Cultura

1123

Alberto Casadei

Biologia della letteratura

Corpo, stile, storia

Biologia della letteratura

Premessa

… infin che ’l mar fu sovra noi richiuso.

DANTE, *Inferno*, XXVI, 142

We are such stuff
As dreams are made on.

SHAKESPEARE, *The Tempest*, IV, 156-157

Capital burns off the nuance in a culture.

DON DELILLO, *Underworld*, Epilogue

The voyage toward the abyss is that of the fearless intellect. Freud knew the outcome. He had read *Inferno* XXVI.

GEORGE STEINER,
The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan

1. In questo saggio si tenterà di inserire la creazione artistica, e in specie letteraria, nel *continuum* dei processi biologici, incarnati nell’insieme corpo-mente a partire dal quale si sviluppano le potenzialità e le propensioni umane. Il proposito è decisamente ambizioso, sebbene da qualche decennio, soprattutto dopo lo sviluppo delle cosiddette ‘scienze cognitive’ (e in particolare grazie a riflessioni come quelle di Gregory Bateson o di Gerald M. Edelman), siano stati numerosi gli studi, di cui

si darà conto nel corso dell'indagine, incentrati su questa prospettiva. Non si è considerata indispensabile la via della ricognizione sperimentale preventiva, mentre è stato fondamentale considerare gli oggetti artistici non come mero risultato di determinati presupposti biologici (peraltro componente attiva nei processi creativi), bensì come esito di un insieme ampio di fattori, che coinvolgono la corporeità, l'ambiente (nel senso forte di *Umwelt*) e le concause storiche. In questa *Premessa* cominciamo a enunciare alcuni degli snodi concettuali che sostengono l'intero impianto di questo lavoro.

Il possibile punto di giunzione, la delicata sinapsi che permette di porre in contatto i vari fattori sopra indicati è lo stile. Su questo concetto e sul processo di stilizzazione, mediatore fra il territorio del biologico-materiale e il territorio del simbolico, è incentrato uno dei capitoli di questo lavoro, nel quale si punta a delineare una gradualità/scalarità che evita la netta opposizione di matrice strutturalista fra natura e cultura. Se, come già diceva Paul Cézanne, «il colore è il luogo dove s'incontrano il nostro cervello e l'universo» (aforisma non a caso citato da Maurice Merleau-Ponty 1964, trad. it. p. 48), allo stesso modo è lecito affermare che lo stile indirizza le propensioni biologiche a un'esigenza *higher level*, quella di rendere le forme convenzionali (i ritagliamenti introdotti nel *continuum* materiale, come le fisionomie dei corpi e degli oggetti) attrattive e capaci di veicolare nuclei di senso: un'operazione che può risultare conscia o inconscia, o forse, per usare una categoria inventata da Arthur Schnitzler, persino 'medioconscia', situandosi su un livello di transizione tra diverse dimensioni di coscienza che sembrerebbe il più adatto all'elaborazione artistica. L'inserimento dei processi artistici in un *continuum* biologico-storico-culturale consente di spiegare meglio la componente essenziale per il cambiamento di status di un oggetto (non solo testuale, e non solo verbale) da semplice entità d'uso a opera adeguata per un *riuso* autonomo nel tempo. Grazie allo stile, inteso appunto come un'elaborazione *higher level* a partire da forme riconoscibili, non ci si limita a indicare sottili discrimini fra ciò che è creazione e ciò che rimane nel campo della scoperta o dell'invenzione ma si toccano i fondamenti del rapporto dell'artista con il mondo. Lo aveva già intuito Giacomo Debenedetti: «Stile è […] la scelta del dettaglio suggestivo in mezzo alla congerie amorfa e schiacciante del reale» (Debenedetti 1931, p. 32). Di fatto, «la questione è semplice: sia in filosofia sia in letteratura lo stile è sostanza» (Steiner 2011, trad. it. p. 43).

La stilizzazione è insomma il fondamento di ogni opera d'arte, benché il suo ambito si sia progressivamente esteso a gran parte della produzione di merci, e sia ormai parte integrante del cosiddetto 'capitalismo artistico' (per usare una categoria di Lipovetsky e Serroy 2013). Esistono ovviamente molti gradi ed effetti del processo stilistico, comprese la ripetitività o la banalizzazione; tuttavia, in

prima istanza qui si riconoscerà che, attraverso lo stile, ogni opera può elaborare il suo ‘contenuto’, può manifestare un’*inventio* compiuta. Nel campo letterario, la configurazione del mondo ha i suoi poli estremi nella rappresentazione della pienezza dell’accadere (*eventfulness*) e nell’annullamento delle conoscenze condivise (*oscurità*); nell’ambito di questa gradualità/scalarità hanno operato in varie fasi gli scrittori di opere che ora includiamo genericamente nel campo della letteratura, fatte salve chiaramente le notevoli differenze a seconda della loro genesi. Ai primordi, una componente sacrale-mitologica donava ai testi ritmati e selezionati un’aura e una dignità che hanno garantito loro una sopravvivenza e una prosecuzione; poi, l’elaborazione stilistico-cognitiva sempre più complessa ha fornito una spinta forte ad allargare il campo del ‘dicibile’, dapprima limitato al verosimile, in seguito allargato sino all’antirealistico. La spinta verso la riformulazione del reale si registra soprattutto dalla fine del XVIII secolo, dopo che le teorie matematiche e il metodo sperimentale si erano definitivamente uniti per certificare un preciso modo di ritagliare il mondo, che riduceva le creazioni artistiche a divertissement.

Tuttavia, da circa un secolo la situazione non è più così netta e sono ormai numerosi i tentativi di riproporre una convergenza fra le ‘due culture’ (cfr. Lehrer 2007; Ceserani 2010) impiegando acute intuizioni di filosofi e intellettuali, a cominciare da Dilthey e Bergson (ma si potrebbe risalire a Spinoza e Vico) per arrivare a vari aspetti della fenomenologia (per una sintesi, cfr. Gallagher e Zahavi 2008); oppure di scrittori o critici, dall’Eliot di *The Modern Mind* (1933) a Bachtin (sin dai suoi lavori giovanili: cfr. Bachtin 1975, 1979) a Ransom (1938) a Lotman (1985; per approfondimenti, cfr. Crawford 2006; Burke e Troscianko 2017). Dalla fine del XX secolo, dopo gli sforzi teorici per conciliare la letteratura e i metodi astratti, le regole combinatorie o i paradigmi strutturalisti-oppositivi, prevalgono le tendenze a ricondurre la creazione letteraria e artistica alla complessa metaforicità del linguaggio e del pensiero, alla simulazione incarnata ovvero all’*embodiment*, con esiti spesso rilevanti per le singole arti (cfr. almeno Turner 2006). Per una sintesi emblematica della concezione sottesa a questi tipi di analisi, si potrebbe rievocare l’immagine usata da Alfred Edward Housman in una celebre lettera a John Sparrow (poi ripresa in *The Name and Nature of Poetry*, 1933), nella quale la poesia viene definita una «morbid secretion, like the pearl in the oyster»: una secrezione impura sì, ma come la perla per l’ostrica.

Sulla scorta di alcuni miei precedenti lavori (cfr. soprattutto Casadei 2009, 2011, 2015a, 2015b), cercherò di verificare in modo ravvicinato la specificità del processo creativo letterario, senza subordinarlo a un modello forte del funzionamento cerebrale: di fatto, attualmente non ne esiste uno largamente condiviso, e molti dei neuroscienziati disponibili al dialogo interdisciplinare

riconoscono che non si deve ipotizzare un determinismo fisiologico, bensì individuare le propensioni biologiche reimpiegate con funzionalità accresciute nell'elaborazione artistica, come del resto è stato tentato sin dalla *Poetica* di Aristotele, in particolare per il riuso psico-somatico del concetto di *katharsis* (ma si ripensi alla spinta creativa attribuita agli umori come la *melancolia* o all'energia vivente bergsoniana del *riso* ecc., da cui poi lo sviluppo di modalità artistiche come il tragico, il comico ecc.). Ci si dovrà allora confrontare sia con gli studiosi che hanno affrontato specificamente la questione delle corrispondenze tra le funzioni cerebro-corporee e le loro ricadute in ambito artistico; sia con coloro che hanno posto specifici problemi sull'*interpretazione* del fenomeno che, nel suo insieme, chiamiamo 'arte' (in parallelo o in intersezione con la 'scienza'). Numerosi spunti verranno dalle riflessioni autenticamente interdisciplinari di scienziati e filosofi come Jean-Pierre Changeux e Paul Ricoeur, matematici come Jacques Hadamard, critici dalla forte apertura alla filosofia e alle scienze come George Steiner, così come dalla ricerca di Gregory Bateson, António R. Damásio, Tim Ingold e numerosi altri.

Molti di questi lavori sono tornati a sottolineare la rilevanza degli aspetti emotivi, ossia il *piacere* in senso aristotelico e/o barthesiano prodotto dalle opere artistiche. Ma probabilmente le emozioni rientrano in un complesso rapporto tra *poiesis* e mondo esterno: in un'opera d'arte compiuta, esse conseguono a un'originale configurazione di quel rapporto. Si tocca allora la dimensione che, in modi molto diversi, è stata definita *mimesis*, persino nella sua specificità artistica di *imitatio*, alla quale è stata o attribuita l'essenza stessa del 'fare arte', o l'impedimento a raggiungere un'originalità e quindi una nuova conoscenza del mondo (per un'analisi storica del concetto di *mimesis*, cfr. Halliwell 2002; Di Santo 2016; per la riflessione teorica, Iacono 2010). Diversamente da quanto avviene nell'ambito di proposte interpretative filosofiche o semiotiche novecentesche (da Heidegger a Adorno, da Ricoeur a Barthes ecc.), la *mimesis* deve essere considerata prima di tutto l'espressione generale di uno sforzo di adeguamento/avvicinamento biologico-cognitivo al mondo da parte di individui animati o specificamente umani, che non ha in sé alcuna valenza artistica ma garantisce una tensione verso la riproduzione o l'impossessamento dell'ambiente e dell'altro da sé, materiale o simbolico che sia. Solo quando interviene un'elaborazione di secondo livello, ovvero una stilizzazione, si può parlare di tendenza artistica della *mimesis*, e si può allora considerare l'esito una rielaborazione *sui generis* degli aspetti esteriori e di quelli interiori (anche inconsci) del mondo: in questo, tutti i fattori cerebro-corporei coinvolti (intuizioni, emozioni-*pathos*, simbolizzazioni) convergono a produrre una forma di conoscenza integrata e densa, indipendente dai parametri logico-scientifici ma a essi complementare, soprattutto perché in grado

di esprimere e trasmettere nuclei semantici rilevanti riguardo alla *qualità* del senso veicolato (cfr. Manacorda 2016, che cita alcune intuizioni di Gottfried Benn; Cave 2016).

2. A livello metodologico, possiamo segnalare che i riferimenti scientifici non sono stati impiegati come *prova* bensì come snodi e termini di confronto, in rapporto a una costruzione teorico-storica che procede sulla base di osservazioni e ipotesi inferite da un ampio *corpus* di opere con diverse caratteristiche (morfologiche, temporali ecc.). L'argomentazione spesso ha dovuto affrontare di scorcio questioni di assoluta rilevanza ma, come si è già accennato, ci si è limitati a indicare le prospettive più utili rispetto alla problematica in questione. Costante è stata poi la scelta di ricercare, in ogni ambito dell'indagine, non opposizioni di ascendenza strutturalista (troppo rigide: e infatti già Saussure sosteneva che 'differenza' è un termine scomodo per chi deve proporre un modello binario), bensì gradualità/scalarità, che consentono di indicare possibili prototipi nonché gradazioni intermedie, sfumature, insomma gli aspetti relativi alle *qualità* dei fenomeni.

Ciò consente, implicitamente, di collocare il presente lavoro in una posizione parallela ai tentativi, in ambito estetico, di superare la spaccatura fra autonomia ed eteronomia dell'arte, a favore di una concezione dinamica e rimotivabile della *prassi riflessiva* che sembra contriddistinguere questa specifica attività umana, tale da spingere a rimotivare la prassi stessa (a cominciare dall'oggetto artistico, necessariamente inserito nella dialettica delle interpretazioni). Su questi punti, partendo da Kant e Hegel per arrivare a teorici recenti come Nelson Goodman, Christoph Menke e Arthur C. Danto, ha riflettuto attentamente Georg W. Bertram (2014), giungendo a sintesi che appaiono filosoficamente lucide, ma anche frutto di compromessi e riassestamenti che sembrano soddisfare più il ragionamento astratto che le domande ormai poste sul versante biologico-cognitivo anche all'estetica (su ciò *si vedano*, oltre agli studi di Karl Eibl 2016a, 2016b, Consoli 2015 e Hogan 2016). Delle posizioni di Bertram, sintesi di vari filoni della riflessione occidentale sull'arte a partire dal XVIII secolo, si terrà comunque implicitamente conto nello sviluppo di questo lavoro, anche per il suo assunto comunque condivisibile (l'arte come forma specifica della prassi umana).

Il campo della creatività artistica e letteraria si è rivelato permeabile a specifiche propensioni biologico-cognitive, e ha consentito di impiegare alcuni concetti operativi concretamente interdisciplinari: è il caso di quello di *attrattore*, usato tanto in fisica quanto in economia o sociologia, e però a suo modo riapplicabile anche alle arti, puntualizzando la sua valenza specifica. In generale, molte delle suggestioni teoriche proposte hanno trovato ricadute utili a intendere meglio fenomeni ben evidenti a qualunque fruitore di opere letterarie (o artistiche):

dalle scene madri al *punctum* (*trouvaille* di Barthes ma prima ancora di Benjamin), dalla narrazione nucleare a quella con intreccio finalizzato, sono numerosi gli aspetti già posti in rilievo dalla tradizione critica. La novità di questo lavoro consiste nel tentativo di ricondurre una serie di elementi dispersi a un quadro unitario, all'interno del quale le diverse valenze stilistiche e i diversi esiti riescono a trovare una motivazione, magari storicamente diversificata: di qui i percorsi analitici proposti all'interno dei capitoli, sulla scorta delle ricognizioni preliminari. Al fondo resta l'idea che la letteratura e le arti in genere rispondano a un'esigenza fondamentale di *ricerca* motivabile a livello biologico-antropologico, e sintetizzabile nel romantico e goethiano *Streben*, che indica un 'tendere a' sostanziato tanto dall'agire quanto dal patire: la simbolizzazione del dolore e della morte può risultare artistica così come quella dell'amore e dell'impulso vitale, ma le loro stilizzazioni possono cambiare profondamente, ed è quanto va qui specificamente indagato.

La letteratura è stata, e in parte è tuttora, il grande insieme di nuclei di senso e stili prima trasmessi in forma orale, poi essenzialmente scritta, condensati in personaggi, trame, espressioni di sentimenti, spesso diventati topici o comunque impiegati da più di una generazione: questo patrimonio tradizionale, nato da primordi mitologico-religiosi, condensa e rafforza presupposti biologico-cognitivi e finalizza gli stili via via elaborati. L'*inventio* si esercita tra l'*eventfulness* e l'oscurità, ovvero tra l'accettazione piena del reale 'ritagliato' e la sua negazione e 'ricreazione'. Il mezzo stilistico basato sulla scrittura e le sue implicazioni (retoriche, metriche, conative ecc.) non è l'unico possibile, come dimostra la costante presenza di una letteratura orale, e ora anche di una mista-multimediale. Per la persistenza presente e futura della creatività artistico-letteraria, del resto, sarà essenziale trovare nuove forme di *blending* cognitivamente 'ricco e strano'. Il ricorso alle più recenti modalità di esplorazione delle profondità biologico-cognitive chiarisce anche che l'apporto del livello inconscio (o preconscio o 'medioconscio') non può essere esclusivamente ricondotto alla sfera del patologico: in ogni opera d'arte, e in qualunque tempo, giocano un ruolo fondamentale componenti che non arrivano alla consapevolezza, e tuttavia si estrinsecano più come arricchimento cognitivo che non come espressione di un disagio (benché non si possa negare una valenza *terapeutica* dell'elaborazione artistica: cfr. da ultimo Calabrese 2016; Iacono 2016; Cometa 2017).

3. Se l'*inventio* letteraria e artistica si può collocare nella biologia (nel senso ampio ormai assegnato a questa disciplina: cfr. Introduzione), essa va situata altrettanto fortemente nella storia, considerando le incessanti modifiche a cui le modalità elaborative sono state sottoposte. Da questo punto di vista, il fatto che esistano dei

capolavori riusabili a distanza di secoli o millenni risulta più della conseguenza di un processo casuale, oppure del portato di un'azione ideologico-sociale (i 'classici' difesi dalle scuole, dai critici o dalle élites). Di certo quest'azione è fondamentale, nel campo di forze che garantisce il prestigio o la funzione di modello a una determinata opera; ma le sue caratteristiche devono essere tali da giustificare le riletture più libere, in grado di chiudere sinapsi rimaste incomplete nell'ambiente contemporaneo all'autore, e invece riprese e attivate in nuovi contesti: lo si vedrà esaminando da varie angolature il caso di Dante, ormai addirittura un'*icona* mondiale e globale. Questi spostamenti di valori e di prestigio sociale aprono la prospettiva di una nuova riflessione umanistica, già pensata *oltre* Google, e di una 'Repubblica delle lettere' globale (cfr. Shillingsburg 2006; Hayles 2012; McGann 2014).

Proprio questi affondi condurranno a un tentativo di leggere la situazione pienamente contemporanea non tanto nei termini sociali, economico-politici e 'teorici' (ovvero della *Theory* di fine XX-inizi XXI secolo) consueti, quanto invece in modo strabico, guardando al *già* e al *non ancora*: ecco perché si parlerà di globalizzazione e di *Cultural studies,* di cultura visuale in rapporto a quella scritta, di dinamiche del desiderio nel contesto del capitalismo artistico, e *in più,* alla fine del percorso, di possibili aperture a nuovi tipi di creatività pensata per il *Cloud* oltre che per il *Web*. L'attuale tendenza alla semplificazione e alla standardizzazione può non risultare soltanto negativa e diminutiva, se si pensa a nuove forme di *blending* intermediale e se si ipotizzano nuove stilizzazioni, che coniughino biologico e virtuale.

Abbiamo da tempo modificato i nostri canoni della Bellezza, dopo che le ideologie della purezza e della simmetria, dominanti nella lunga fase dei classicismi, sono state rimpiazzate da quelle dell'impuro e del difforme o dissonante, più facilmente rintracciabile nel frammento che non nell'intero. Ma adesso siamo in grado di elaborare, seguendo sempre la stilizzazione di propensioni biologiche e cognitive, una diversa complessità, non soltanto stratificata come nel periodo dei capolavori modernisti, bensì mobile e ricomponibile, come le particelle di una nuvola. E in particolare la nuova letteratura, più che a uno stadio intermedio fra Realtà e Reale (concetti lacaniani interamente da rimotivare), ovvero nel linguaggio come *medium* tra cose e immagini-metafore (cfr. Hofstadter e Sander 2013), potrà collocarsi all'incrocio di potenzialità sinora distinte, elaborate separatamente nelle singole arti così come si sono lentamente codificate nel tempo, e da ultimo dopo la svolta romantica alla fine del XVIII secolo. Adesso è forse il momento di un'altra svolta nella biologia e nella storia di quel singolare amalgama che chiamiamo letteratura.

Nota al testo

Questo lavoro nasce dalle mie ricerche nell'ambito della *Cognitive poetics*, iniziate oltre un decennio fa. Nel lungo viaggio di avvicinamento a questo tentativo di sintesi ho pubblicato alcune anticipazioni che sono state qui più volte citate, ma anche riportate a un quadro d'insieme complessivo che ha permesso di precisarle. Parecchi materiali preparatori, oltre che nei volumi elencati in bibliografia, sono reperibili in Academia.edu e nel sito Laboratoriodiletteratura.it.

La bibliografia esplicitamente citata è essenziale e sono stati evitati i rinvii in nota, anche allo scopo di rendere meno faticosa la lettura ai non specialisti. Alcuni «Approfondimenti bibliografici» sono stati collocati al termine dei vari capitoli, ma non è stato possibile segnalare in dettaglio molti contributi specifici editi in riviste come *Poetics*, *Poetics Today*, *Style* ecc. (per una rassegna ragionata si rimanda a Casadei 2011), perché si sarebbe perso l'andamento saggistico che si voleva privilegiare.

Sarebbero numerosissime le persone da ringraziare per i dialoghi proficui e i preziosi suggerimenti che mi hanno fornito, anche durante incontri presso l'Università e la Scuola normale superiore a Pisa o in vari centri di ricerca. Oltre a tutti i colleghi pisani, desidero menzionare almeno alcuni allievi e amici con i quali i contatti sono stati sempre stimolanti nel corso degli anni o che mi hanno fornito importanti suggerimenti: Pierpaolo Antonello, Marco Belpoliti, Marco Bernini, Sara Boezio, Stefano Calabrese, Ida Campeggiani, Marco Caracciolo, Michele Cometa, Francesco De Rosa, Raffaele Donnarumma, Enrico Fantini, Vittorio Gallese, Giuseppe Genna, Claudio Giunta, Alberto Godioli, Andrea Inglese, Davide Luglio, Valerio Magrelli, Lorenzo Marchese, Arianna Marelli, Guido Mazzoni, Martina Mengoni, Raffaello Palumbo Mosca, Antonino Pennisi, Marina Polacco, Christian Rivoletti, Giuseppe Sangirardi, Gianluigi Simonetti, Niccolò Scaffai, Alessandro Schiesaro, Italo Testa, Luca Vespignani, Hannah C. Wojciehowski, Carlo Zanantoni. Un grazie particolare a Paolo Gervasi, prezioso

sia per i consigli sia per l'attenta revisione di varie stesure di questo lavoro. E un ricordo affettuoso va a Remo Ceserani, Giancarlo Mazzacurati, Francesco Orlando, Cesare Segre, Arrigo Stara. Alcuni risultati parziali di questa ricerca sono stati presentati durante incontri o seminari internazionali a Milano (Accademia di Brera), Noto (Convegno dei dottorati in scienze cognitive), Parigi (Sorbonne), Roma (La Sapienza): ringrazio gli organizzatori per i prestigiosi inviti. Infine, un ringraziamento ad Andrea Gentile, Andrea Morstabilini e a tutto lo staff del Saggiatore per il sostegno durante le fasi preparatorie del libro.

Il libro è dedicato ai miei familiari, con un augurio speciale a mia figlia Matilde, che già cerca un *suo* stile.

Pisa, ottobre 2017

Introduzione
La materia dei sogni

1. Quali territori ha sondato la critica nel campo della letteratura e delle arti in genere, almeno a partire dalla loro completa rifondazione, tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo? Da un lato, la progressiva apertura a elaborazioni stilistiche sempre più libere ha generato una storia delle forme specifica e autonoma, specie nella fase delle avanguardie (con le ricadute ben note per le correnti formaliste in Russia e nei paesi slavi), e poi in quella degli strutturalismi-costruttivismi, addirittura sino alla loro implosione nel decostruzionismo statunitense. Dall'altro, la crescente importanza assegnata alla componente tematico-contenutista ha indotto a ritenere superato il rapporto fra l'uomo e l'opera, essenziale nella grande critica francese del pieno Ottocento, per indagare non tanto gli aspetti sociali e biografici della genesi letteraria, quanto le sue movenze profonde, in particolare con le varie correnti di critica psicanalitica; oppure la sua ricezione e il suo impatto fra i lettori di varie epoche, sulla base degli orizzonti d'attesa e delle ermeneutiche accertabili (per un quadro sintetico, cfr. Casadei 2009, cap. 3; Casadei 2011, parte I).

Questo panorama, valido sino agli anni Ottanta del XX secolo, ha subìto numerose e importanti modifiche nel corso del tempo, ma progressivamente si è ristretto attorno a due nozioni-guida. La prima è quella di *testo* artistico-letterario, indagabile alla maniera di molti altri prodotti segnici grazie agli strumenti della semiologia o semiotica, e in specie della linguistica saussuriano-jakobsoniana. La seconda è quella di *interpretazione*, resa necessaria dal fatto che le esegesi classiche, volte soprattutto alla definizione di aspetti semantici o retorici, non risultavano adeguate alla complessità e spesso oscurità dei testi moderni. La critica ha assunto un ruolo decisivo nel sistema delle arti almeno per un secolo (dalla fine del XIX, ma si potrebbe risalire al periodo romantico), perché prometteva lo svelamento dei sensi nascosti di un testo, riconoscibili a vari livelli (psiche dell'autore, costrizioni ideologiche e sociali, trasgressione dei codici convenzionali ecc.); a partire dal trionfo dello strutturalismo, la promessa diventò anche quella di

una spiegazione ‘scientifica’.

In ambito letterario, l’ideologia della testualità come dimensione autonoma, complanare benché non coincidente con le poetiche dell’*art pour l’art*, ha generato consapevolezze inedite riguardo agli aspetti non inclusi nella retorica classica dell’*elocutio*, e quindi ha spinto a indagare molto più ampiamente tutte le caratteristiche della *dispositio*, per esempio con le varie narratologie (Gérard Genette, Seymour Chatman, Franz Karl Stanzel ecc.) o con l’analisi semiotica di segni e sintomi letterari (Roland Barthes, Umberto Eco, Jurij Lotman ecc.). Sono stati poi proposti nessi tra l’organizzazione retorica e le movenze profonde dell’inconscio, sino a generare ricostruzioni complessive della creatività letteraria (Edmund Wilson, Gaston Bachelard, Northrop Frye, Peter Brooks, in modi autonomi Harold Bloom, in Italia Giacomo Debenedetti e Francesco Orlando ecc.). Le forme miste di analisi critica, e soprattutto quelle saggistiche, hanno inoltre permesso di indagare i legami fra gli stili, la tradizione e la psicologia dell’autore in senso lato, oppure fra ciascuno degli aspetti precedenti e l’evoluzione storico-sociale, con particolare attenzione non tanto al territorio dell’etica, come nella fase classicista, ma all’ideologia esplicita o implicita delle opere: i nomi che qui si potrebbero menzionare sono numerosi, da Spitzer ad Auerbach, da Benjamin a Adorno.

Ma nell’ultimo scorcio del Novecento si è instaurata una sorta di sfiducia negli strumenti della critica, di cui sono state poste in discussione non solo le recenti fondamenta ‘scientifiche’, soprattutto sulla scia di Derrida e delle sue varie riletture, ma anche la sostanziale autoreferenzialità, quasi che l’analisi di tratti formali-stilistici, o in genere semiotici, non conducesse a un’individuazione degli effetti significativi delle opere, che sarebbero invece ancorati alla loro sostanza del contenuto e all’impatto che essa può avere nel campo di potere socio-letterario. Su questa scorta sono nate correnti critiche che hanno indagato la letteratura secondo prospettive diverse da quelle sin qui indicate, per esempio quelle dei vari *Cultural studies*, che si sono specializzati in ambiti quali gli studi postcoloniali, *gender*, tematici in senso lato e così via. Come ha sottolineato Edward W. Said nell’Introduzione alla sua raccolta *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi* (Said 2000), si trattava di reimpossessarsi materialmente della funzione simbolica della letteratura nell’immaginario delle varie società, peraltro spesso equiparata a quella di documenti non elaborati artisticamente: ciò ha prodotto una drastica riduzione dell’analisi ravvicinata delle opere, che solo nei casi migliori (Said, Moretti, Spivak) è stata compensata da intuizioni sulla loro costituzione intrinseca ovvero stilistica. Possono essere originali i risultati di demistificazione foucaultiana delle forme di potere-repressione, ma in ogni caso si è persa quasi interamente l’attenzione al fatto letterario in quanto prodotto autonomo e in sé

compiuto.

In questa condizione di effettiva debolezza della critica letteraria (e artistica) nella sua autonomia, non bastano le rivendicazioni veteroumanistiche, in particolare ristrette ai classici della cultura occidentale, ma occorre riproporre un ruolo della letteratura e delle arti che non sia limitato alla segnalazione di storture ideologico-sociali. Molti dei punti effettivamente centrali erano stati segnalati da Heidegger (con un'enfasi però eccessiva sull'Originarietà del Linguaggio), Gadamer, Ricoeur e Steiner: in generale con le questioni da loro poste, e soprattutto con due saggi steineriani (2001, 2011) dedicati alle modalità della creazione artistica e alle relazioni fra il pensiero letterario e quello filosofico, ci si deve tuttora confrontare, allo scopo di fornire un quadro interpretativo ulteriore, rispondente all'archeologia del sapere attuale. Questo potrebbe consentire di reintrodurre le attività artistiche nel circuito socio-culturale contemporaneo, senza alcun 'pregiudizio' ricollegabile all'ideologia dell'umanista che afferma la prevalenza della sua visione del mondo perché in grado di comprenderlo e non soltanto di spiegarlo.

2. Per procedere oltre lo statu quo è necessario ripensare i processi artistico-letterari su nuove basi, che permettano di inserirli in un *continuum* biologico e storico indagato in tutti i suoi aspetti: occorre partire dai presupposti emotivi e cognitivi, analizzando poi quanto pertiene al simbolico e al processo stilistico, compresi i modi e i limiti della *mimesis* (cfr. Bertoni 2007; Di Santo 2016), per arrivare alla ricezione immediata e di lunga durata delle opere, e in particolare dei cosiddetti 'classici'. Nel campo della critica letteraria, su questa strada si sono avviati da oltre un ventennio gli studi definiti sotto l'etichetta di *Cognitive poetics*, peraltro parecchio differenziati al loro interno (per una ricostruzione di questo settore, cfr. almeno Stockwell 2002, 2012). In tale filone spesso sono stati applicati agli studi letterari paradigmi ricavati dalla linguistica cognitiva, soprattutto sulla scorta delle teorie di George Lakoff (a partire dai lavori degli anni Ottanta), ma sono state poi sviluppate ricerche originali, in particolare sul versante del rinnovamento della narratologia e della concezione stessa del narrare (*si vedano* le voci del *Living Handbook of Narratology*, d'ora in poi *lhn*); nonché su quello della metaforicità e iconicità del linguaggio poetico, esaminato al di fuori dei vincoli jakobsoniani (cfr. Schrott e Jacobs 2011). E si può anzi notare che, rispetto alla distinzione già di Vico tra metafore 'quotidiane' e metafore 'magiche o poetiche', si sta arrivando a una progressiva delimitazione di campo e di efficacia (se ne riparlerà a proposito del problema dell'*obscurisme* in letteratura: cfr. Capitolo 3, § 2).

In generale, l'ampia gamma di studi che si collocano o sul versante del *Literary*

Darwinism o su quello del *Literary Cognitivism* si è ultimamente concentrata sui processi cerebrali e corporei connessi alla genesi e soprattutto alla fruizione dei testi letterari (specialmente narrativi), producendo numerosissime acquisizioni sul versante della teoria e dei modelli, e cominciando a unire ambiti sinora separati come quelli dell'organizzazione testuale e della ricezione (per aggiornate e ricche sintesi, cfr. Zunshine 2013; Cometa 2017; sui pro e contro del darwinismo direttamente applicato agli sviluppi dell'arte e della letteratura, cfr. Carroll 2004 e già Iser 1993). Tuttavia, alcune specificità dell'elaborazione artistica rischiano di essere subordinate al riconoscimento di costanti biologico-cognitive universali.

In effetti, se forti sono gli stimoli che possono derivare da queste metodologie ancora fluide, non mancano però i saggi che già assolutizzano alcune ipotesi euristiche, per esempio quelli che tendono a inserire l'attività artistico-letteraria in una prospettiva di matrice darwiniana, considerando principalmente la sua *utilità* nell'ambito dell'evoluzione culturale, per esempio come veicolo di contenuti sacrali o *taboo*. Ciò sembrerebbe fornire giustificazioni alle numerose differenze diacronicamente riscontrabili nelle funzioni delle arti e specialmente della letteratura: quest'ultima verrebbe continuamente riconvertita secondo un processo di *exaptation* (*iuxta* Jay Gould, 2002). Un esempio di riadattamento è rappresentato dalla radicale svolta avvenuta tra Sette e Ottocento, quando la lirica e il romanzo cominciano a intercettare prima la biografia reale degli autori, non una sua selezione sublimata, e poi addirittura i suoi aspetti patologici e i traumi inconsci, inesprimibili in un discorso razionalmente organizzato. Ma, a parte le oggettive difficoltà ad applicare princìpi evolutivi all'ambito culturale, come dimostra la scarsa tenuta del concetto di gene culturale o *meme*, negli studi di questo filone (nonostante le considerazioni dei sostenitori: cfr. Jouxtel 2005 e, per un'ampia ricognizione, Distin 2010), si nota spesso una scarsa attenzione alla fase simbolico-stilistica, che introduce un'indispensabile configurazione della materia del contenuto e che deve essere esaminata specificamente.

In questa prospettiva, le ricerche più recenti sintetizzate nel volume miscellaneo *Cognitive Literary Science* (cfr. Burke e Troscianko 2017) hanno posto in evidenza la necessità di approfondire in campo letterario alcuni concetti trasversali delle scienze cognitive (i *Big Six*: *embodiment*, *emotion*, *immersion*, *mental imagery*, *simulation*, *social cognition*) e insieme i limiti entro cui ciò può essere fatto (*si vedano*, nel volume, i contributi di M. Hartner, pp. 17-34, e A. Jacobs, pp. 303-325). Alcune delle proposte risultano del tutto condivisibili, per esempio quella di determinare condizioni di diverso livello, nella consapevolezza che un *higher level* può generare effetti non riducibili alle sue singole componenti. Tuttavia manca ancora un quadro epistemologico d'insieme in cui collocare le singole acquisizioni, specie se ricavate attraverso l'analisi del *proprium* di ogni

creazione artistica, ossia l'esito stilistico (su cui si tornerà nel Capitolo 3).

Analizzare soprattutto la fase della stilizzazione, in una dimensione biologico-cognitiva e insieme storica (nella convinzione che la biologia si estrinseca *nella* storia, senza essere superata o rimossa), potrebbe contribuire ad aprire una nuova via verso la *consilience* fra le scienze e le discipline umanistiche che già nel 1998 il biologo Edward O. Wilson proponeva come concreta risposta alla deleteria divisione fra le due culture, esito non inevitabile di una progressiva radicalizzazione della *Weltanschauung* scientista. I concreti esempi e le ipotesi di Wilson potevano dare adito a numerosi tipi di obiezioni sul piano filosofico, dato che spesso proponevano analogie piuttosto generiche tra visioni del mondo distinte, come le tante che manifestano un passaggio dal disordine (*Kaos*) all'ordine (*Kosmos*) o viceversa. Tuttavia, è stato largamente accolto il proposito di ricondurre a livelli di comunicazione sempre più complessi i rapporti fra una mente umana, intesa come incorporata (*embodied*), e l'ambiente esterno in tutte le sue varianti (sulla scorta dei lavori ormai classici di Eleanor Rosch, Francisco Javier Varela e altri, *si veda* ora, per una sintesi anche delle caratteristiche dell'*enattivismo*, Caracciolo 2014; in particolare, per un'applicazione al versante della narrativa, Hutto 2008; *si vedano* anche Hutto e Myin, 2012 e 2017).

Il processo comunicativo comincerebbe a livello materiale (cfr. Lloyd 2006), con i passaggi 0>1 riscontrabili a partire dalle particelle subatomiche e sino agli elementi chimici, ma proseguirebbe in configurazioni a complessità crescente fino al cervello umano, con i suoi miliardi di neuroni collegati tramite sinapsi e poi nelle modalità di scambio informativo in ogni ambito della biologia in senso ampio (per una sintesi critica, cfr. Godfrey-Smith 2014, pp. 144-157): si potrebbe sostenere che *in qualche modo* esso trovi corrispondenze negli scambi informativi tra individui favoriti anche dai loro manufatti, *media* (nel senso ricco di McLuhan, ora rielaborato in Peters 2015) che si sono via via resi sempre più *smart* per giungere alle complessità attualmente più alte, quelle offerte dalla tecnologia del *Web* e del *Cloud* (anche in quanto forme simboliche della nostra epoca: cfr. Capitolo 5), e dall'arte in tutte le sue forme antiche e contemporanee.

Sulla scorta di queste considerazioni, tenteremo qui una ricognizione dei presupposti biologici sicuramente attivi nella creazione artistico-letteraria, in specie quelli emotivo-cognitivi: specifichiamo che, per semplicità, useremo in genere solo il secondo aggettivo perché anche le emozioni, in una prospettiva anticartesiana e spinoziana, veicolano particolari conoscenze al limite come proustiani «soulèvements géologiques de la pensée» (cfr. Damásio 1999, 2010; Nussbaum 2001; *si vedano anche* Siegel 1999; Hogan 2011 e l'ampia analisi di Burke 2011, cui faremo spesso riferimento). Lo scopo principale sarà quello di indagarne le fasi generative (l'ispirazione o *inventio*), per arrivare a verificare sotto

quali spinte e attraverso quali mezzi essa si è determinata storicamente e si sta evolvendo anche nel presente. L'esposizione non potrà che essere saggistica, perché non verranno esaminati esiti di singoli esperimenti (ma ovviamente tutti quelli più rilevanti saranno menzionati), bensì osservazioni e ipotesi sugli elementi di *consilience* fra i dati e le evidenze (neuro)scientifiche, che indicano per ora molto parzialmente alcuni processi del funzionamento cerebro-mentale, e le poetiche o le teorie critiche, che lavorano su alcuni prodotti umani di tipo artistico ma senza tener conto a sufficienza della loro genesi biologico-prerazionale, se non per aspetti parziali, per esempio i disturbi psichici di molti artisti moderni, e comunque all'interno di riduzionismi interpretativi ormai inaccettabili (l'opera come prodotto diretto di un'epoca storica, o come insieme di tratti puramente formali, o come feticcio imposto dal mercato ecc.). Proprio le carenze appena indicate spingono a tentare di costruire un mosaico che si comporrà di cinque zone (i capitoli di questo libro) e di numerosissimi tasselli, per inserire le arti e in particolare la letteratura in un processo biologico-storico che permetta, sulla scorta di progetti già di Gregory Bateson (cfr. almeno *Mente e natura*, 1979, e *Dove gli angeli esitano*, 1988; e *si vedano* ora le considerazioni di Ingold 2001, 2015) di vederne la rispondenza con le varie forme di creatività e, per usare un vocabolo di Raimondo Lullo, di *homificatio,* la continua elaborazione umana sul e nel mondo.

3. Questo saggio non è quindi dipendente dalle attuali ricerche sulle attività cerebrali connesse alla percezione estetica, e nemmeno accoglie un riduzionismo che ricondurrebbe le sensazioni o gli avvertimenti pre-razionali del bello a percorsi neurali e a cambiamenti di equilibri chimici. Non che risulti in generale irrilevante lo stabilire i limiti fisiologici di specifiche funzioni cerebrali, così come, sotto altri rispetti, indagare le implicazioni della configurazione della laringe umana o della possibilità di impiegare il pollice opponibile (per un'ampia bibliografia sulle ricadute nel campo dell'estetica, cfr. Consoli 2015; Marin 2015). Tuttavia l'interpretazione dei fenomeni artistico-letterari inizia là dove i presupposti biologico-cognitivi implicati (cfr. Capitolo 1) vengono finalizzati a un riuso simbolico, e in specie a una selezione e a un ritagliamento del reale attraverso una stilizzazione che veicoli nuclei di senso dotati di una capacità attrattiva, quindi marcati grazie a un elemento attrattore o anche *punctum* (cfr. Capitolo 2). Si tratterà quindi di indagare funzioni simbolico-stilistiche secondo una prospettiva inedita, quella appunto che le identifica come 'proprietà di livello più alto' (*higher-level properties*), ossia in grado di sublimare o di combinare singoli presupposti o propensioni, in modo da generare forme semplici e marcate, e successivamente forme sempre più complesse, in rapporto a una progressiva crescita interpretativa e culturale nell'interazione individuo-mondo (cfr. Capitolo 3).

Dopo gli studi pionieristici di Uexküll (specie 1928; *si veda anche* 1934), che com'è noto furono oggetto di riflessioni acute da parte di molti fenomenologi, di Heidegger e anche di Gehlen in *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo* (cfr. Gehlen 1940), in biologia e in antropologia è ormai considerato fondamentale comprendere le modalità di interazione tra un essere vivente e l'*Umwelt*, non tanto l'ambiente generico bensì il suo mondo personale di esistenza, in parte preesistente e in parte rimodellato sulla base delle proprie caratteristiche (per una sintesi, cfr. Pinotti e Tedesco 2013, specie pp. 175-191, dove peraltro si ricorda l'importanza anche estetica di tenere in considerazione l'individualità delle forme viventi nel loro ambiente). La componente dinamica introdotta non sulla linea evolutiva della diacronia assoluta, ma della diacronia breve della vita individuale, interviene come fattore decisivo per giustificare i cambiamenti degli organismi dovuti alle interazioni dapprima biologiche, e poi anche socio-culturali: ed è per questo che è stata più volte prospettata, nel corso degli ultimi decenni, una filosofia della biologia. Essa ha fornito per esempio nuove considerazioni per sostituire le leggi meccanicistiche con altre flessibili e variabili, che rispettino soprattutto la necessità della comunicazione e dello scambio fra esseri viventi, ognuno dotato di una sua propria cultura, se non altro in quanto comportamento sociale (cfr. Godfrey-Smith 2014). Nozioni originali sono state introdotte anche per giustificare la realizzazione di entità e competenze *higher level*, come quella di 'emergenza', che prevede un'elaborazione durante l'ontogenesi allo scopo di disporre l'evoluzione individuale nella direzione più adatta alla sopravvivenza nell'ambiente: dunque, un *tendere* (anche nel senso di *Streben*) che giustifica l'attenzione o quanto meno l'orientamento verso determinati fenomeni esterni, favorevoli o meno (cfr. Michelini e Davies 2013; Cadotte e Davies 2016). Nella direzione che qui verrà seguita sono inoltre da ricordare gli studi di Karl Eibl, in parte riuniti e riproposti di recente (cfr. Eibl 2016a, 2016b per una ricognizione dei concetti che possono legare l'evoluzione e la cognitività all'ambito artistico).

Gli assunti precedenti sono tanto più adattabili a una ricerca sulla configurazione delle arti in una dimensione biologico-cognitiva perché non impongono spiegazioni totalizzanti e rapporti vincolati, ma tengono invece conto di propensioni e linee di forza che tuttavia possono complicarsi sino a diventare frattali, e a quel punto raggiungere una complessità adeguata per affrontare i fenomeni artistici. Di fatto, l'attuale pur grande stagione degli studi neurologici non è di per sé sufficiente a far considerare superate le strategie *top-down* di un'analisi critica artistico-letteraria che, per esempio, parta da opere altamente elaborate per riconoscere i singoli aspetti rilevanti (snodi, elementi attrattori ecc.) che magari sono stati generati grazie a particolari elaborazioni stilistiche di stimoli corporei. Le sintesi come quelle di Ramachandran (2003) o Zeki (2009), pur

segnalando correttamente gli aspetti del funzionamento cerebrale che più interagiscono con la creazione e la fruizione delle opere d'arte, non sono in grado di giustificare la specificità delle realizzazioni stilistiche, persino tenendo conto delle condizioni ambientali e sociali in cui un'opera è nata.

Come vedremo meglio, i possibili presupposti biologico-cognitivi vengono invece non solo potenziati, ma addirittura consciamente o inconsciamente elaborati grazie a un'azione pre-razionale del cervello 'incorporato': quest'azione, inizialmente, può essere innescata dalle emozioni forti, dai traumi o anche dalle acquisizioni meravigliose, ossia ricollegabili allo *zauma*, il 'terrore-stupore' che genera, per Aristotele, desiderio di apprendimento e quindi filosofia. Il problema è appunto quello di indagare come queste e altre componenti (sensazioni o sentimenti collettivi e personali) vengano sussunte in una *stilizzazione* che non è in alcun modo una mera operazione formale, ma riguarda il ritagliamento e la trasmissione di nuclei di senso concreti o astratti. Per la letteratura e le arti, molti studi hanno segnalato singole componenti di questo processo, ponendo in rilievo le connessioni fra le aree e le funzionalità cerebrali nell'azione creativa (per l'articolatissima bibliografia si rimanda agli approfondimenti finali). Manca tuttavia un tentativo di inserire le osservazioni parziali in un quadro d'insieme che provi a connettere presupposti corporei, modi dell'elaborazione stilistica (cioè delle forme *e* dei contenuti), ricezioni e riletture storiche.

Sono in ogni caso ormai condivisi alcuni assunti epistemologici molto lontani da quelli dominanti nella stagione strutturalista e cognitivista-computazionale, per esempio la gradualità/scalarità dei fenomeni (da precisare concettualmente a seconda degli ambiti di indagine), la *non opposizione* tra natura e cultura (o, se si vuole, tra biologico e simbolico), la *non riducibilità* del fenomeno artistico a costanti transtoriche (e nemmeno alle sole circostanze storiche) ecc. Ancora, pur essendo chiari gli intrecci fra disagio psichico personale e sociale e forme di arte moderna (molto più problematica l'analisi di quella antica, specie per i filtri introdotti dai codici retorici, dai *topoi* e in generale dalle forme di attenuazione o *Dämpfung*), si è ormai sicuri che non è possibile ricondurre la creazione artistica a determinate patologie, sia pure spesso rilevanti nel concentrare e innescare i processi creativi (cfr. Jamison 1993; Sacks 2010). Tutto ciò ha prodotto o sta producendo forti ripensamenti sul versante dei grandi sistemi interpretativi tardomodernisti (dalla psicanalisi come disciplina universale – cfr. Kandel 2012 –, alla linguistica, alla semiotica: cfr. Durst-Andersen 2011). Nello stesso tempo, le analisi di tipo cognitivo sono state sottoposte a verifiche riguardo ai fondamenti epistemologici ed ermeneutici (cfr. De Vos e Pluth 2016), e sono state adattate a una migliore interazione con i contesti storico-sociali (cfr. Bruhn e Wehrs 2014).

4. Predisposta questa serie di premesse, occorre sottolineare meglio almeno alcuni tratti che caratterizzeranno il taglio specifico di questa ricerca. In primo luogo, i presupposti riguardanti il livello biologico-cognitivo verranno, come si è accennato, reinterpretati alla luce del codice simbolico attivo sin dalle origini delle arti, che si può definire *stilizzazione* (cfr. Capitolo 3). È attraverso quest'operazione che è possibile progressivamente caricare di significati ulteriori prodotti che, in prima istanza, rientravano nei rituali collettivi come semplici strumenti o al limite feticci. L'entità dotata di un'elaborazione stilistica diventa attrattiva e risulta adatta per veicolare *nuclei di senso* che possono essere tramandati di generazione in generazione, creando una sfera ambientale condivisa che, da indifferenziata-collettiva, tende a divenire comunitaria (si pensi ai racconti epico-mitologici) e poi sopra-individuale (ossia somma di microsfere individuali). Il termine 'sfera' rimanda qui all'ampia analisi di storia della cultura compiuta tra il 1998 e il 2004 da Peter Sloterdijk (nella sua trilogia *Sfere*), e ha senz'altro il vantaggio di porre in connessione una precisa fase dell'*Umwelt* umana, quella della vita fetale intrauterina, con la costante propensione a creare sfere simboliche dapprima nel proprio habitat e poi nel mondo intero, fino ad arrivare alle varie ideologie della globalizzazione. L'elemento che qui interessa è appunto il passaggio attraverso ambiti diversi (le bolle, i globi, la schiuma), che rendono pertinente un legame profondo tra fatti biologici e simbolizzazioni; rispetto alle brillanti formulazioni linguistiche di Sloterdijk, si cercherà però di definire il più possibile le connessioni tra presupposti biologici e stili effettivamente realizzatisi nelle varie *epoche*, intese appunto come sfere che rappresentano in astratto la condizione storica. Non a caso, la nostra si lascia definire, più che attraverso l'immagine della liquidità o quella della connessione rizomatica, dalla sfera del *Web-Cloud* digitale che avvolge ormai il globo terrestre (basti osservare una qualunque forma di visualizzazione dei *big data*) e che apparentemente cancella ogni rapporto con i fondamenti biologico-cognitivi e stilistici (ma su ciò si tornerà nel Capitolo 5).

Un altro aspetto che risulterà essenziale è la possibilità per l'arte di fissare *eventi* che siano nuclei di senso pieni (accadimenti ritagliati dall'insieme spaziotemporale) o vuoti (invenzioni, stravaganze, oscurità che possono addirittura cancellare il mondo esterno e riformularlo secondo possibilità a-logiche o anti-logiche), dunque realistico-mimetici oppure immaginari-simbolici, da collocarsi in una disposizione graduale e non meramente oppositiva (su ciò si tornerà nel Capitolo 1). Questa propensione, prevista nelle attuali concezioni teoriche dell'evento (cfr. soprattutto Badiou 1988; Žižek 2014), corrisponde a una capacità distintiva che si forma lentamente a livello evolutivo (come ricordava Henri Laborit almeno dal 1970 col suo *L'homme imaginant*) e si connette all'espressione *qualitativa* dei nuclei di senso, che è quella propria delle arti: del resto, come già

ricordava Hermann Fränkel in un suo celebre saggio, l'opposizione greca tra poesia e filosofia, inesistente per gran parte della fase presocratica, diventa radicale quando la prima si concentra sugli attimi fuggevoli dell'esistenza e la seconda sulle regole permanenti e razionali (cfr. Fränkel 1969, p. 378). Ma gli eventi letterari sono appunto unici e puntuali, anche quando scritti per durare.

Implicitamente, è lecito considerare *qualia* le descrizioni soggettive della realtà ottenute esplicitando le risonanze di sensazioni o esperienze o, bisogna aggiungere, immaginazioni, che integrano e non elidono la percettività. Si tratta com'è noto di un concetto tuttora sottoposto a forti assestamenti (pur dopo decenni di ricerche che, idealmente, rimontano sino a Bergson), e che però si presta a un lavoro autenticamente interdisciplinare fra varie scienze e critica artistico-letteraria. Se l'ontologia dei *qualia* può essere discussa (*si vedano*, su un versante neurologico che implica le forme di coscienza-controllo *higher level*, Edelman e Tononi 2000, e anche Solms e Turnbull 2002; più delimitati Siegel 2011 e Brewer 2011; sul versante letterario, un'applicazione pratica è riscontrabile in Lodge 2002), è indubbio che la possibilità di tracciare descrizioni e metafore delle proprie specifiche sensazioni, comprensive delle fantasie, è uno dei caratteri comuni a ogni arte, tanto da costituire probabilmente l'*archè* di ogni ispirazione. Ma quest'ultima diventa dicibile solo attraverso il processo di stilizzazione, che può veicolare in modi attrattivi anche i nuclei di senso più oscuri. Si tratta quindi di indagare i rapporti fra la materia del contenuto, enucleata in eventi (in senso lato) qualitativamente significativi, e la sua estrinsecazione caratterizzante-attrattiva.

Restano ovviamente da indagare scientificamente le modalità dei passaggi che conducono dai fondamenti e dalle propensioni biologiche a entità simboliche e a costruzioni complesse: è, per esempio, un problema affrontato da António R. Damásio esaminando il passaggio da una coscienza nucleare e un *core self* a una configurazione più strutturata e a un *autobiographical self* (già in Damásio 1994), che costituirà anche in questo lavoro un modello concreto. Tuttavia, lo spazio specifico dell'operazione stilistica è individuabile anche sul versante fenomenologico, e anzi può fornire, se indagato in una prospettiva di *consilience*, un caso importante per ulteriori approfondimenti riguardo alla permeabilità e all'osmosi fra il livello biologico-inconscio e quello culturale-conscio, specie nell'ambito delle varie attività creative, artistiche o scientifiche che siano (su ciò *si vedano* almeno Midgley 2001; Turner 2006; per una sintesi, Runco 2014). Anche la materia dei sogni va plasmata.

La possibilità di calibrare gli effetti delle rese stilistiche (nel senso ampio indicato) in termini storici verrà sondata attraverso un'indagine mirata, in relazione alla questione dei classici, ossia dei capolavori di lunga durata in letteratura e nelle arti (cfr. Capitolo 4). Palesemente, queste opere non sono riducibili alla moda e al

contesto che le ha generate, dato che vengono riprese e reinterpretate a distanza di più generazioni. I motivi di tipo ideologico e socio-culturale idonei a spiegare il fenomeno sono stati opportunamente sondati da molte angolature (cfr. almeno Fortini 1978; Settis 2004; Martindale e Thomas 2006 e, per una serie di osservazioni a partire da Gadamer, Blanchot e Derrida, Aquilina 2014), ma bisogna considerare anche aspetti sinora non evidenti. Anticipando l'analisi, si può intanto ipotizzare che i capolavori lascino aperte sinapsi dovute alla loro particolare stilizzazione e alla densità dei loro nuclei di senso/elementi attrattori, e che tali sinapsi possano essere completate quando intervengono prospettive cognitive inedite (per esempio, si coglie la rapidità del montaggio narrativo in un episodio del poema dantesco dopo che è diventata familiare grazie al cinema).

Ciò spinge a cercare nuove definizioni di 'classico'. D'altronde, persino i grandi ideali umanistici che sostenevano una concezione dei classici come modelli, specialmente ma non necessariamente antichi, validi come canoni di bellezza, e quindi di moralità, sono ormai soggetti a una forte demistificazione: essa si collega, nel contesto dell'attuale globalizzazione iniziata dopo la fine della Seconda guerra mondiale, al fatto che le *Weltanschauungen* occidentali e in specie eurocentriche sono state sottoposte a una revisione ideologica radicale. Il concetto di *tradizione* è ormai da reinterpretare ben diversamente rispetto alle ancora salde convinzioni di Eliot (cfr. Eliot 1921, 1944-1945), eventualmente virate nel senso della mobilità della ricezione (cfr. Kermode 1975, 1985), ma anche rispetto alle riflessioni filosofiche di Gadamer o a quelle contrapposte, nell'ambito del razionalismo critico, di Habermas (cfr. almeno Gadamer 1993; Habermas 1981). Nella condizione socio-culturale sottoposta a un processo di modificazione incessante e variabile, creatasi effettivamente con il *Web-Cloud*, ogni assunto 'tradizionale' sembra destinato a perdere la sua consistenza e a diventare liquido, nelle arti così come nelle altre discipline. Ma, pur accettando le sintesi sociologiche recenti in questo campo (come quelle, molto fortunate, di Zygmunt Bauman, su cui *si veda* Jacobsen 2016), qui si sottolineerà il fatto che nella nuova 'sfera' globale-virtuale continuano ad agire alcuni motori economici consolidati, ormai iper-capitalistici, ed è opportuno o necessario aprire nuove vie per arrivare a riproporre forme di stilizzazione biologico-cognitiva e culturale non semplificate, ma anzi capaci di generare ibridazioni artistiche ricche e irriducibili al *mainstream* del pensiero unico (cfr. Capitolo 5).

Saranno inevitabilmente molti i campi che potranno essere appena lambiti, senza fornire se non un quadro essenziale delle ipotesi attualmente in discussione: basti pensare alle questioni legate alla nascita del linguaggio e alle sue caratteristiche cognitive, strutturali e pragmatiche, che saranno menzionate sulla base delle loro ricadute più evidenti e meno soggette a interpretazioni contrastanti.

D'altra parte l'indipendenza di un piano stilistico, esaminabile in quanto tale, da quello linguistico nelle opere letterarie non è affatto scontata, mentre nell'interpretazione che qui si proporrà costituisce un punto essenziale, così come la distinzione pensiero-linguaggio, con una priorità (evolutiva?) del primo rispetto al secondo. In ogni caso, pur correndo il rischio di un certo eclettismo, si è preferito non abbracciare esclusivamente una teoria in questo ambito, così come in altri di grande portata, per poter seguire una linea di ricerca flessibile e addirittura mista, per accostare analisi ravvicinate di singole opere, riflessioni di poetica e di estetica, considerazioni sui rapporti fra biologia, antropologia e storia nei processi artistici. Un andamento saggistico, che non conduce a dimostrazioni ma a congetture saldamente ancorate a ricognizioni non astratte, è forse più adatto di una teoria rigida in rapporto a un insieme instabile e ora in costante metamorfosi qual è quello delle arti e in particolare della letteratura.

Approfondimenti bibliografici

1. Sulla storia della critica letteraria cfr. Bessière, Kushner, Mortier *et al.* 1997; CAMBRIDGE CRITICISM. Sulla tradizione saggistica che ha messo in relazione stile e psicologia cfr. Todorov 1984; Eagleton 1986; Compagnon 1998; Paduano 2013.
2. Per un approfondimento sugli sviluppi teorici e applicativi nell'ambito della *Cognitive poetics* cfr. Gavins-Steen 2003; Tsur 2008, 2017; e le sintesi offerte in Freeman 2007 e nei vari capitoli di Zunshine 2013; *si veda anche* il sito *CogHumanities*. Su metaforicità e iconicità del linguaggio *si vedano anche* Hiraga 2005; Semino 2008; Jacobs 2015; Zirker, Bauer, Fischer *et al.* 2017, specie per i contributi di L. Elleström e M.H. Freeman. Su evoluzione e letteratura, cfr. Easterlin 2012; Spolsky 2015; Calabrese 2016; Carroll, McAdams e Wilson 2016, pure per le implicazioni adattative ricavabili dalle esperienze artistiche. Da ricordare come pionieristico Koch 1993. Altre considerazioni, anche per future ricerche, sono proposte da Arthur M. Jacobs (*si veda* da ultimo il contributo in Burke e Troscianko 2017, specie pp. 309 ss.).
3. Sull'analisi dei rapporti tra funzionamento mentale e cerebrale e creatività artistica, dopo gli ormai classici studi di Turner 1996; Lakoff-Johnson 1999; Fauconnier-Turner 2002, *si vedano* le implicazioni ricavabili da sintesi più recenti quali quelle di Lycan 1999; Rose 2005; Nunez 2010; Sacks 2010; Maffei e Fiorentini 2008; Maffei 2011; Turner 2014; Corballis 2015. Altri studi hanno indagato specificamente le implicazioni neurologiche nell'elaborazione delle parole scritte (cfr. Dehaene 2007) e nella ricezione della letteratura – in particolare della poesia (cfr. Holland

2009; Schrott e Jacobs 2011) –, delle narrazioni letterarie e visuali (Lodge 2002; Herman 2003, 2007; Richardson e Spolsky 2004; Boyd 2009; Dancygier 2012; Gottschall 2012; Landy 2012; Sanford ed Emmott 2012; Schneider e Hartner 2012; Calabrese 2016; Cometa 2017), della musica (Patel 2008; Levitin 2006 e 2008; e ora soprattutto Purves 2017), della pittura e del cinema (Livingstone 2014; Abrams 2014; Gallese e Guerra 2015), ambiti, questi ultimi, nei quali vengono messe a frutto intuizioni già di Warburg e Arnheim, e più di recente, per esempio, di David Freedberg (1989; e anche Freedberg e Gallese 2008) e Georges Didi-Huberman (2002).

1. Fondamenti biologico-antropologici in campo artistico

Dai pittori nelle grotte agli autori del Gilgameš

1.1. Cominciamo col porre in evidenza quali sono i presupposti biologici attualmente noti che costituiscono con ogni probabilità una base per la creazione artistica e letteraria. Tenendo conto di quanto detto nell'Introduzione, non sarà però possibile ridurre a determinate potenzialità fisiche e in specie neurologiche la complessità di un'opera d'arte: come avviene appunto nei sistemi complessi, in ogni opera convergono numerosi fattori che, presi singolarmente, non contengono le premesse dell'esito al quale poi contribuiscono. In particolare, i processi di simbolizzazione e di codificazione, generati in modi ancora molto discussi, creano comunque sistemi di secondo livello, caratterizzati da una *dominante* (nel senso formalista-jakobsoniano di «componente essenziale che garantisce l'integrità di un testo»): nel caso delle opere artistiche, questo processo si compie attraverso lo stile (e quindi, storicamente, con le varie stilizzazioni: cfr. Capitolo 2).

Useremo i dati sperimentali e le loro interpretazioni scientifiche più accreditate come coordinate di partenza e non come spiegazioni autoconsistenti. D'altra parte, sono inaccettabili molte ermeneutiche dei fatti artistici successive all'affermazione della totale autonomia delle opere, ritenute in sostanza sistemi semiotici privi di referenzialità: possono essere stati impiegati diversi tipi di formalizzazione, ma resta vero che il mito della coerenza e coesione testuale ha impedito di collegare le opere a un percorso di creazione-*inventio* complessivo e, in qualche misura, accertabile.

Se consideriamo le attuali analisi neurocognitive e più in generale biologico-antropologiche prescindendo per ora dai singoli dettagli sperimentali, potremo individuare alcune categorie generali utili per ipotizzare possibili campi di intersezione fra presupposti corporei e loro riuso artistico. È opportuno concentrarsi su quelle caratteristiche che sembrano meglio adattarsi a una fisionomia della natura umana inserita in una prospettiva evolutiva e in continua

interazione con i vari mondi esterni definibili come ‘realtà’. L’uso di questi termini presuppone alcuni assunti filosofici e teorici cui si è accennato nell’Introduzione e che saranno riproposti in forma problematica al termine di questa indagine (cfr. Capitolo 5); per ora si dovrà prescindere dalle valenze strettamente tecniche, ricavabili dalla bibliografia segnalata, per indicare quelle che consentono un confronto concettuale più ampio.

Le potenzialità biologico-cognitive che emergono con maggiore evidenza dagli studi attuali sul rapporto corpo-cervello-mente sono le seguenti:

a) *Attenzione/percezione attimale*: si tratta di stadi fondativi del rapporto fra singolo ente e mondi esterni, e riguardano in primo luogo la necessità di cogliere immediatamente la presenza di un’entità estranea, eventualmente (a un certo livello evolutivo) ostile; la facoltà che chiamiamo attenzione può tuttora specializzarsi in modi che contrastano con una razionalità utilitaristica o progettuale, per esempio impedendo al cervello di rendersi conto di un accadimento differente da quello verso cui è orientato: un classico esempio è quello degli esperimenti sulla ‘cecità attenzionale’ (condotti da Daniel J. Simons e altri). Ciò produce la necessità di creare processi di attrazione (usi retorici, straniamento, *foregrounding* ecc.) che diano luogo a una consapevolezza specifica, e magari sempre più raffinata e complessa; secondo alcune teorie, anche gli aspetti della facoltà che chiamiamo ‘coscienza’ derivano da una progressiva evoluzione e da un’integrazione di questa potenzialità, peraltro fondamentale per la sopravvivenza;

b) *Ritmicità/ricorsività*: la percezione di una regolarità ritmica è probabilmente connessa alla filogenesi e all’ontogenesi umane, dato che il battito cardiaco percepito costantemente nella sfera prenatale costituisce un importante fattore di scansione, prima non finalizzata (o forse finalizzata implicitamente all’autopercezione dell’esistere, il che contribuirebbe a spiegare le valenze terapeutiche-acquietanti della musica), poi fondamentale nell’organizzazione spaziotemporale; è facile comprendere perché una ritmicità o ricorsività sia quindi ben percepibile tanto a livello sonoro-musicale, quanto in ambiti connessi, a cominciare dal linguaggio; non è attualmente facile capire se la ricerca di regolarità a molti livelli (disposizione dell’*Umwelt* umana, creazioni estetiche ecc.) sia da connettere a questo stadio o dipenda anche da altri fattori, per esempio l’intrinseca simmetria del corpo umano; come sempre, è possibile pensare a diversi livelli di complessità e a stadi diversi biologico-evolutivi;

c) *Mimesi/simulazione incarnata*: con questi termini si indicano le capacità corporeo-cerebrali di reagire a stimoli esterni, eventualmente riproducendo in sé sensazioni-emozioni (per esempio dolore, gioia, paura ecc.) provate con evidenza da altri e non dall’individuo osservante. Questa potenzialità, che si estende anche all’osservazione-riproduzione di meri gesti o azioni, è connessa all’esistenza dei cosiddetti neuroni specchio e può produrre forme di empatia o una specifica simulazione corporea (*embodied simulation*) di accadimenti

esterni. Numerosi sono ancora i passaggi da definire prima di poter giungere alla descrizione di un processo scandito ma continuo che parte dalle forme percettive neurali per arrivare alla riproduzione-elaborazione degli stimoli esterni in forme di socialità antropologica e poi in forme (proto)artistiche, eventualmente fruibili in condizioni particolari ('simulazione liberata': cfr. Gallese e Guerra 2015, p. 75). È indubbio che l'attenzione attimale deve essere accompagnata da una forma di attenzione più continuativa e semantica, sia per acquisire capacità e competenze, sia per poter ritrasmettere queste ultime a un livello più elevato, semmai in modi simbolici;

d) *Blending/metaforizzazione*: viene così indicata, in generale, la tendenza biologico-cognitiva a collegare elementi di per sé percepiti in modo autonomo, fondendoli in nuovi campi concettuali; nonché, più specificamente, quella a creare immagini e campi metaforici idonei a designare e a segmentare quanto definiamo reale o immaginario. Queste potenzialità risultano riscontrabili al livello dell'attività cerebrale, nella formazione del pensiero, ma si estrinsecano di certo in ambito linguistico-semiotico: i processi che conducono alla simbolizzazione partendo da condizioni biologiche devono essere ancora precisati, ma il nesso tra sistemi metaforici e situazioni corporee sembra ormai accertato. Questo tipo di propensione, forse ricollegabile al sistema cerebrale della 'ricerca' (cfr. Solms e Turnbull 2002, cap. 4), garantisce in ogni caso la non staticità delle relazioni con la sfera dell'*Umwelt*, i cui stimoli sono ricombinabili per realizzare altro, nel pensiero così come nel concreto, dalle tecniche alle arti (su questi temi, cfr. da ultimo Turner 2014).

Ciascuna di queste propensioni può essere considerata fondativa, anche se la loro ricaduta in ambito evolutivo può essersi verificata in momenti molto distanti nel tempo (cfr. Rose 2005; Ingold 2015). Probabilmente ciascuna di queste potenzialità ha prodotto esiti che rimarranno per sempre ignoti: al di là delle ingegnose ipotesi, le verifiche fattuali possono risalire al massimo ai primi reperti antropologicamente significativi, (databili, per ora circa al 200 000 a.C. e, nel caso delle arti, circa al 40 o 30 000 a.C.). Ma di certo è dalla progressiva collaborazione delle propensioni biologiche fondamentali che nasce una serie di testimonianze che consideriamo proto-artistiche: e lo scatto, come vedremo meglio, è dato dalla possibilità di trovare una loro sintesi attraverso lo stile (cfr. qui più avanti e Capitolo 2).

Dobbiamo però tralasciare parecchie implicazioni che risulterebbero senz'altro interessanti. Per esempio, è chiaro che i presupposti indicati interagiscono con le funzionalità cerebro-corporee nel loro insieme, a cominciare da quelle legate al versante delle emozioni e delle loro ricadute sulla percezione del mondo esterno e interiore (cfr. Damásio 1999, 2010; per un'ampia bibliografia cfr. Burke e Troscianko 2017, pp. 35-53, specie 38-42): non a caso, questo versante può agire anche nell'affermarsi di un'attività protoartistica, per esempio quando una ritmicità

semplice viene scandita da gesti corporei e accompagnata dal suono strumentale di una canna bucherellata (sono disponibili resoconti di rituali africani simili). È senz'altro vero che, in molti ambiti letterari, la capacità di suscitare emozioni è considerata essenziale, specialmente da quando il testo scritto è entrato in un circuito che lo pone in collegamento (o in cortocircuito) con opere visive di vario tipo (film, video, serie televisive), nelle quali l'impatto emotivo risulta del tutto predominante. Tuttavia, l'obiettivo di suscitare emozioni, socialmente giustificato, non è di per sé garanzia di un'attività di tipo artistico, se non a un livello semplificato e spesso inconsapevole: semmai esse diventano un elemento di sottolineatura o enfasi quando s'innesca un livello di elaborazione stilistica più alto, che mira a una consapevolezza durevole (e quindi a una memorizzazione). Occorre quindi, come giustamente ha più volte sottolineato Michael Burke (2011, 2013), uno stile che non solo controlli (o esasperi) l'effetto emotivo, ma anche permetta di ricondurlo a un percorso esistenziale e non solo a una percezione attimale: ciò può indurre addirittura a un ripensamento di tipo etico (magari trasgressivo) e quindi alla condizione di 'vita rivissuta', secondo l'accezione propria dell'*Erlebnis* (cfr., anche per una bibliografia a partire da Dilthey, Casadei 2000, 2014, specie pp. 39 ss.), che sembra intrinseca alle grandi opere d'arte.

Inoltre, siamo costretti ad accennare soltanto a molte componenti 'secondarie' che potranno essere meglio sceverate a partire dalla combinazione di presupposti come quelli indicati: basti pensare, a livello linguistico, ai fenomeni del fonosimbolismo e al problema dell'iconicità, che rinviano a una percezione integrata mente-corpo (si consideri il celebre esperimento sugli effetti di termini quali 'kiki' e 'bouba', quasi sempre associati al concetto di acutezza, il primo, e di rotondità-ottusità, il secondo; e si considerino gli effetti di *sinestesia* e *ideastesia* indotti appunto dai suoni o anche dalle immagini: Nikolić 2016). In altri casi, resta tuttora *sub iudice* la valenza fondativa o invece derivata di usi metaforici a formularità spaziale-deittica (cfr. almeno Talmy 2000), che però potrebbero rientrare già in una prima fase di concettualizzazione attraverso il linguaggio della sfera dell'*habitat* umano. Su queste e su numerose altre potenzialità 'miste' si fondano per esempio molti esperimenti poetici soprattutto, ma non esclusivamente, postromantici. Si tratta però, nella prospettiva qui adottata, di casi particolari o non primari, e come tali potranno essere segnalati quando opportuno, ma non saranno oggetto di analisi specifiche.

1.2. Precisiamo intanto alcuni punti. Secondo varie ricostruzioni, fondate soprattutto sugli assunti della linguistica cognitiva, solo l'ultima delle quattro potenzialità sopra indicate vanterebbe un'immediata rilevanza nella costituzione di un'opera letteraria, in particolare per l'uso qualificato di immagini metaforiche. Ma

è indubbio che tutte le proprietà biologiche segnalate possono essere coinvolte nella costituzione di un'opera che, nel tempo, definiremo 'artistica'. Il problema che qui affronteremo sarà quello di individuare almeno gli snodi fondamentali per definire il passaggio dalle mere propensioni alle configurazioni di livello più elevato, *in primis* simboliche o concettuali.

In ciò probabilmente intervengono molti altri fattori al momento oggetto di indagini. Per esempio, è ancora da definire il ruolo di quegli slittamenti per contiguità che definiamo con termine retorico *metonimie*. Dopo gli studi di Gilles Fauconnier (1985), se ne conosce la funzione connettiva e si ipotizzano i percorsi neurocerebrali che consentono un'associazione-decodifica relativamente semplice se si dice 'vela' al posto di 'nave'. Tuttavia resta difficile determinare a quale livello di attività cerebrale si collochi il procedimento metonimico: si è sviluppato prima, dopo o assieme all'attività di metaforizzazione? In che rapporto sono queste attività rispetto a quella più generale di *blending*? A questi dubbi non siamo al momento in grado di rispondere con certezza, ma ciò non toglie che si possa ipotizzare che sia costante nella biologia umana una complessiva propensione ad associare per contiguità immediata oppure per similarità a distanza: tale propensione, nel suo insieme, diventa 'finalizzata' (in forme e gradi diversi) quando viene impiegata consciamente o meno per realizzare un'attrazione verso un punto specifico.

Più in generale, una posizione analoga, ossia tesa a ricostruire gradualità/scalarità a vari livelli, anziché algoritmi computazionali, consente di ridurre la gravità del problema delle scarse conoscenze riguardo all'effettivo funzionamento cerebrale che arriva a produrre, per esempio, una metafora. Il passaggio dalla molecola alla metafora, per usare un fortunato titolo di Jerome Feldman (2006), è sicuramente da indagare e probabilmente consentirà precisazioni su vari aspetti, ancor meglio di quanto non si sia riusciti a partire dalle ricerche di Lakoff, Turner e molti altri neuroscienziati e neurolinguisti. Di certo l'integrazione fra elementi eterogenei può arrivare a un grado di complessità tale da costituire una potenzialità non desumibile dai tasselli di partenza, nemmeno conoscendo la loro esatta disposizione in un processo di primo livello. Ciò è particolarmente chiaro quando le metafore sono reimpiegate con una finalizzazione non motivabile superficialmente (su questo torneremo nei capitoli 2 e 3): come ricordava brillantemente Maryanne Wolf (2007), la lettura di un'opera complessa come la *Recherche* di Proust, o (aggiungiamo) una poesia altamente metaforica di Celan, spinge ad attivare zone cerebrali diverse, addirittura a riplasmare processi sclerotizzati, così come possono farlo, in altri modi, un quadro o un dramma, venendo così pienamente a giustificare la loro valenza conoscitiva-durevole, e non solo quella di produttori di un piacere emotivo-puntuale. Insomma, la migliore

conoscenza dei processi strettamente fisiologici aiuterà a precisare la genesi di proprietà di livello superiore, ma è lecito intanto sottoporre queste ultime a una disamina specifica, che dia conto dei loro legami sicuri con le propensioni biologiche.

Si possono formulare ipotesi che giustifichino le priorità di determinati effetti rispetto ad altri: a puro titolo di esempio, il fatto che le metafore fisico-realistiche, del tipo «Dare un calcio alla fortuna», attivino aree cerebrali del movimento, non solo garantisce un'interazione fra talune propensioni diverse sopra indicate (l'*embodiment* e il *blending*), ma suggerisce che la situazione descritta dalla metafora non risulti, almeno a livello inconscio, affatto implausibile. Ciò può consentire che un'immagine semanticamente irrealistica venga col tempo implementata nel sistema comunicativo, magari dopo essere stata per un periodo sentita come risultato di un *blending*. La decodifica degli effetti emotivo-cognitivi del linguaggio figurato, con nuove ipotesi sulle interazioni continue fra i due emisferi cerebrali, è l'obiettivo di numerose ricerche in corso (cfr. almeno Gibbs 2008): qui si privilegerà la riflessione sui processi generatori di quegli effetti, secondo una tipologia di analisi che vorrebbe seguire non tanto le diramazioni della rete di rapporti tra biologia e arti, sino alle giunture più esili (le ricadute soggettive sul versante della fruizione), bensì soprattutto gli addensamenti e gli snodi che consentono di indicare proprietà di vario livello e di delineare gradualità/scalarità specifiche dei vari ambiti.

1.3. Devono ora essere definiti alcuni concetti che saranno impiegati per l'opera di decodifica dello status delle opere artistico-letterarie. Si tratta di concetti-ponte, che nella forma adottata o in altre simili sono presenti in molti ambiti disciplinari, sia pure con accezioni solo in parte sovrapponibili: ma le intersezioni sono sufficienti a garantire un'interfaccia abbastanza precisa in relazione a problemi comuni tra scienze e arti, nella direzione di una possibile *consilience* che tenga conto dei comuni presupposti biologico-cognitivi, eventualmente interpretati in modo diverso (ora come fenomeni quantificabili e ripetibili, ora come *qualia*).

In primo luogo va citato il concetto di *nucleo di senso*, riscontrabile in vari filoni della riflessione linguistica (come «semantic nucleus») e fenomenologica. Già Husserl (1913) si era soffermato sull'idea di senso come noema e nucleo intimo di un atto, e le sue considerazioni sono state riprese da Gilles Deleuze (1969) e in varie opere da Paul Ricoeur, che ha indagato specialmente l'aspetto fondante di un'esperienza soggettiva o di un avvenimento (cfr. Ricoeur 1969, trad. it. pp. 59 ss.). Ma ora è opportuno unire questa concezione con le indagini neurobiologiche che, come già ricordato, sulla scorta di António R. Damásio (1994, 2010) individuano nell'addensamento nucleare una fase fondamentale dello

sviluppo della coscienza: sintetizzando, si può asserire che la memoria *episodica* trattiene un quanto di informazione adeguata alla prosecuzione vitale, e il sistema cerebro-corporeo nel suo insieme si avvale di questi nuclei-eventi per tarare la propria base biologica, in modo da interagire al meglio con la sfera ambientale; si realizza un *core-self* che potrà svilupparsi in senso semantico-narrativo (*autobiographical self*), ma che in prima istanza è basato sulla nuclearità ontologico-esperienziale. Nel presente saggio si considera il nucleo di senso *in primis* nella modalità di un'informazione fondamentale sul vivere, percepita dai singoli ma da trasmettere ai propri simili per migliorare la possibilità di sopravvivenza. Da questa condizione genericamente antropologica e sociale, confrontabile con i presupposti biologici sopra indicati, si passa a una consapevolezza sempre maggiore della dimensione cronologica e quindi storica, cosicché il nucleo di senso può riguardare eventi esterni (per esempio la morte e ciò che la produce) o interni (per esempio le emozioni o le sensazioni, magari inconsce, e poi le riflessioni del singolo sulla morte). L'importanza di questi eventi per il processo di memorizzazione è stata sondata (cfr. McGaugh 2003; Rose 2005; limitate le analogie col concetto di *pattern* usato da Boyd 2009), ma qui interessa il fatto che all'arte possa essere delegato il compito di trasmettere nuclei di senso esperienziali-storici (eventi ed episodi realmente accaduti) o fantastici, sempre attraverso un'opera di simbolizzazione stilistica (cfr. Capitolo 2).

Non a caso, al concetto di nucleo di senso va collegato quello di *attrattore*, anch'esso, come già accennato, di largo impiego in ambito antropologico e culturale e persino in quello dei sistemi dinamici o delle teorie della complessità. In generale, si può intendere l'attrattore come il punto o la zona verso cui tendono le variabili di un sistema, indipendentemente dalle condizioni di partenza; pure in ambito biologico si parla di attrattori, che sono i punti verso cui convergono molti geni per formare alcuni tipi di cellule durante la fase embrionale. L'attrattività può essere considerata in generale come una tendenza biologica importante per il buon esito e la prosecuzione di uno stato e in specie delle forme di vita; a un livello superiore, risulta fondamentale attrarre verso determinate condizioni, affinché un nucleo di senso possa essere condiviso e veicolato. Del resto, il fondamento di tutta la fisica è stato individuato nel passaggio quantistico di informazioni fondamentali (cfr. Lloyd 2006).

In ambito artistico, l'uso mirato di questa tendenza attrattiva è decisivo per far considerare rilevante e utile un prodotto poco o per nulla adatto a uno scopo pratico: vedremo più avanti che questo aspetto può essere indagato nelle forme proto-artistiche, in particolare nel passaggio dall'uso rituale a quello che possiamo definire estetico di statuine, pitture, poesie ecc. La funzione dell'attrattore non è solo, banalmente, quella di attirare l'attenzione, peraltro necessaria; è più ancora

quella di *costringere a riconoscere* un nucleo di senso esplicito o implicito, che altrimenti potrebbe rimanere non-differenziato. Dalla volontà di elaborare l'uso mirato di uno o più elementi attrattori (legati ai vari tipi di propensioni biologiche sopra indicati), deriva una parte dei fondamenti della potenzialità *higher level* che chiamiamo *stile* (cfr. Capitolo 2). Si noti sin d'ora che l'attrattore interagisce con i nuclei di senso appunto perché si tratta di aspetti che, nelle opere d'arte, emergono congiuntamente, benché vengano trattati separatamente a livello interpretativo: attrattore, infatti, va considerato il processo di stilizzazione *tout court*, ma in pratica saranno i suoi esiti più marcati a costituire gli effettivi elementi attrattori, in modo da ottenere una memorabilità di lunga durata (si pensi, per esempio, a metafore poetiche di eccezionale densità o a scene-madri nei romanzi e nei film o a dettagli rivelatori in un quadro o in una fotografia ecc.). Detto in altri termini, lo stile riesce a plasmare le sostanze del contenuto, rispetto alle forme date, in modo da dotarle di senso a un livello ulteriore, attraendo verso punti specifici, ossia i singoli elementi attrattori, altrimenti meno o per nulla significativi: una metafora come «circulata melodia» presa isolatamente ha un grado di attrattività-significativà ridotto rispetto alla stessa inserita in un tessuto stilistico riconoscibile (il canto XXIII del *Paradiso* di Dante).

Va ancora segnalato che il concetto di attrattore presenta una stretta affinità con quello di *punctum*, decisivo per Barthes (1980) nell'apprezzamento di un'immagine (in particolare fotografica, come aveva intuito anche Benjamin 1931), ma in realtà fondamentale nella fruizione di ogni tipo di opera d'arte, tanto a livello esplicito-conscio quanto implicito-inconscio: capiterà quindi di poter usare questi termini come interscambiabili, ma in effetti il *punctum* non sembrerebbe dipendere da una stilizzazione, bensì da una sorta di folgorazione che colpisce il fruitore, e potrebbe perciò risultare casuale o esclusivamente soggettivo. Dalla nostra angolatura, va postulata l'esistenza di una sorta di potenzialità attrattiva 'naturale', che rientrerebbe quindi in un coinvolgimento pre-razionale, di attenzione biologico-corporale (e si consideri la necessità della percezione degli elementi essenziali all'interno dei processi analogici continui che fondano il pensiero, secondo quanto ipotizzato da Hofstadter e Sander 2013). Tuttavia, a un livello di sviluppo cerebro-corporeo ormai completo ('maturo' o 'adulto'), si deve ipotizzare che questa improvvisa folgorazione dipenda da una predisposizione a individuare un attrattore specifico, cogliendo una possibile stilizzazione anche in un'opera d'arte di nuovo tipo qual era la fotografia ai suoi esordi, e ora in genere ogni prodotto della *visual culture*. In altri termini, si tratta di sfumature e realizzazioni diversificate (ed eventualmente da graduare) della più generale attrattività artistica sopra esaminata.

1.4. Aggiungiamo qualche corollario. Il primo riguarda ancora il passaggio dalle propensioni biologiche e antropologiche al loro riuso artistico. Questa fase lunga e articolata presuppone alcuni snodi cruciali, in particolare il processo di simbolizzazione nonché il riuso meditato di propensioni biologiche *e* simboli per ottenere esiti che si possano considerare artistici, senza cancellare i passaggi antropologici e materiali attinenti all'ambito delle 'attenzioni speciali' (cfr. soprattutto Dissanayake 2015). Allo stato attuale delle ricerche, molti aspetti anche di questo passaggio restano ignoti, e comunque dovrebbero essere confrontati i risultati di discipline differenti. Ciononostante si può accettare l'assunto che sia più proficuo lavorare ipotizzando una continuità tra biologia e simbolizzazione, anche artistica, anziché separare nettamente i vari ambiti, per esempio assolutizzando le proprietà cerebrali nel tentativo di individuare aree deputate a specifiche funzioni, compresa quella della valutazione della bellezza. Le ipotesi di lavoro che qui si seguiranno implicano che mente e corpo non siano separabili, e che gli usi simbolici e i riusi specificamente artistici nascano da precise condizioni corporee, consce e inconsce, impiegate a livelli superiori e più complessi rispetto a quelli di base. Esistono quindi evidenti analogie parziali con indagini in territori affini, tra linguistica e antropologia (per esempio quelle di George Lakoff e altri, di Dan Sperber, di Terrence W. Deacon ecc.). Ma ancora più decisive risulteranno quelle con i tentativi di seguire l'evoluzione delle facoltà umane individuando accrescimenti biologico-culturali inscindibili (come nei lavori di Merlin Donald 1991, 2001), senza rinunciare a un ancoraggio nella storia attraverso la specola delle opere di continuo riuso (*si veda* l'ancora rilevantissimo Burkert 1996, sul versante mitico-religioso, e qui il Capitolo 4). Questi aspetti possono consentire di introdurre ipotesi di addensamenti di senso inerenti alle *traduzioni* di aspetti essenziali per l'esistenza, individuati nelle forme delle opere che sopravvivono nel tempo, e quindi in stili riconoscibili, anche attraverso l'attribuzione della qualifica di 'belli' (cfr. Menninghaus 2003).

Non ci si propone invece di ipotizzare *step* evoluzionistici tanto precisi quanto inverificabili (cfr. Menninghaus 2011; Barenghi 2013) e nemmeno riduzionismi fondati su singoli processi neurali. Per esemplificare, prendiamo brevemente in considerazione gli studi del neurobiologo Semir Zeki (1993, 1999, 2009), nei quali, pur fra molte osservazioni di indubbio interesse sull'interazione cervello-mente-visione, si riflette soprattutto sul rapporto di causa-effetto fra la percezione di un oggetto bello e l'attivazione della corteccia mediale orbitofrontale o del nucleo caudato. Al di là della plausibilità degli esiti sperimentali (che, per esempio, pare non tengano nel dovuto conto il grado di acculturazione dei partecipanti ai test), in questo modo emerge soltanto una serie di effetti riscontrabili con gli strumenti attuali, correlati con epifenomeni ben noti generati *anche* dall'arte (la sensazione di

piacere, la meraviglia, l’appagamento ecc.). Pure quando si procede con l’intento di costruire un quadro più articolato, come nell’apprezzabile *Vision and Art* di Margaret Livingstone (2002, ed. aggiornata 2014), lo scopo di fondo resta quello di giustificare integralmente le sensazioni prodotte da opere d’arte ricostruendo specifici percorsi cerebro-neurologici, mentre anche su base sperimentale si dovrebbe mirare alla costruzione di un modello esplicativo che contempli le variazioni di livelli e di proprietà, e quindi le implicazioni evolutive e storiche delle funzioni artistiche. In questa direzione, appaiono più efficaci tentativi di sintesi come quelli proposti da Eric R. Kandel nel suo *L’età dell’inconscio* (2012), che ricolloca le ipotesi psicanalitico-freudiane e l’arte viennese coeva in una prospettiva neurobiologica continuamente precisata su basi storico-culturali.

Se si lavora su propensioni biologiche fondamentali e su mediatori concettuali, che permettono di collocare le proprietà di livello superiore all’interno di un sistema vastissimo ma non indefinito (quello artistico-letterario, pur con le difficoltà cui si va incontro nel delimitarlo indicate da Warburton 2003), le ipotesi specifiche sulla genesi di alcune funzioni complesse possono essere considerate più o meno plausibili ma non risultano decisive per l’impianto interpretativo qui proposto. È per esempio evidente che le grandi teorie novecentesche sulla nascita della facoltà del linguaggio, in specie di matrice strutturalista e computazionale, risultano attualmente deficitarie tanto sul versante biologico, dato che non riescono a dar conto del ruolo effettivo di tutte le propensioni coinvolte (di recente, circa 150 aree cerebrali, e non solo quelle di Broca e di Wernicke, sono state mappate da ricercatori dell’Università di Berkeley in quanto coinvolte nell’attività linguistica), quanto su quello evolutivo, dato che non si riescono a spiegare plausibilmente i vantaggi dello sviluppo di un sistema complesso al posto di uno semplice e immediato (per esempio, principalmente deittico, pragmatico ecc.). Invece, molti tentativi di spiegazione recente, proseguendo sulla linea della linguistica cognitiva, hanno coinvolto decisamente le proprietà dei neuroni specchio, sottolineando la possibile importanza, per l’approdo a un proto-linguaggio, della gestualità e dell’uso di segni corporei da imitare (cfr. McNeill 2000, 2005; Arbib 2012). In altri casi è stata privilegiata la capacità di interpretazione delle intenzioni proprie e altrui, inserite nell’organizzazione linguistica e generatrici di complessità nonché di ricorsione (*recursion*), ossia del processo di coinvolgimento di fattori del sistema all’interno del sistema stesso (per esempio, l’Io che parla di sé: cfr. Corballis 2014). Altre ipotesi mirano a coniugare gli assunti neurocognitivi con quelli saussuriani (eventualmente rivalutando gli scritti non strutturalisti) e quelli chomskyani (il cui modello generativo è probabilmente da considerare non fondativo e innato ma ricollegabile a potenzialità di livello superiore, come la sintassi). In generale, quanto risulta attualmente più probabile in rapporto a

ciascuna delle fasi originarie del linguaggio è stato ben sintetizzato in Hurford 2014 (specie pp. 121-132).

Ma, al di là delle tante incertezze, conta qui che sia ormai indiscutibile che il linguaggio non è di per sé un *primum* del patrimonio genetico-biologico, bensì un sistema complesso che consente una duttile partizione della realtà, nonché, se usato al di fuori degli schemi sintattico-comunicativi standard, una manifestazione di possibili attività pre-razionali e probabilmente riconducibili all'inconscio cognitivo. Senza essere assolutizzabile (cfr. Donald 2001), come si è voluto credere in più ambiti nel corso del XX secolo (basti pensare al pensiero heideggeriano), il linguaggio risulta lo strumento essenziale per poter veicolare numerosi aspetti dell'esistenza anche in *absentia*, senza riferimenti diretti e fisici alla realtà: consente quindi di sfruttare in modo astratto-simbolico molte potenzialità biologiche, pur semplicemente evocate (ma, come ormai si sa, *ipso facto* riattivate nel sistema cerebrale e corporeo). Queste proprietà sono esaminabili a prescindere dai modi in cui si sono generate ma non dalle propensioni biologiche sottese, che possono essere addirittura potenziate o comunque impiegate in modo complesso e mirato proprio esaltandole in opere che, col tempo, abbiamo cominciato a considerare artistiche e letterarie (su ciò si tornerà più oltre in questo capitolo).

Numerosi sono poi gli studi che riguardano i rapporti fra vari ambiti artistici, attraverso il ponte costituito dalle funzioni cerebrali e corporee: è il caso delle intersezioni fra poesia, musica, danza, individuate soprattutto in base a effetti di 'simulazione incarnata', condizione cerebro-corporea già invocata in particolare per la visione di opere d'arte e ultimamente del cinema (ma sull'enattivismo presupposto sin dalle prime rappresentazioni 'in movimento' nelle grotte preistoriche, cfr. Gallese e Guerra 2015). Almeno implicitamente vengono rimotivate numerose categorie impiegate da Aristotele nell'analisi degli effetti impressivi ed emozionali delle opere d'arte. È stato quindi steso un filo rosso consistente fra le osservazioni di Winckelmann sul Laocoonte, quelle di Warburg sulle *Pathosformeln*, o ancora molte altre di Arnheim, Gombrich e, più di recente, Freedberg. Sulla complessità degli effetti di un'opera teatrale o di una mista (danza e musica ecc.), e da ultimo dei testi multimediali e intermediali non occorre insistere (cfr. Hayles 2008; Casadei 2015a, anche per ulteriore bibliografia). Ma il punto che più interessa è che, nell'insieme, le propensioni biologico-cognitive coinvolte sono sempre le principali sopra indicate, il che garantisce una loro efficacia in performance artistiche diverse, che devono rendere attrattivi non singoli manufatti ma scene a volte complesse nell'organizzazione spaziale e/o temporale. Il particolare trattamento della realtà attraverso quello dello spazio-tempo è in questi casi decisivo, mentre nelle opere letterarie lo è soprattutto a livello astratto o subliminale, e ciò rende maggiormente plausibile la costruzione di

mondi possibili completi attraverso la scrittura (su ciò cfr. Capitolo 3, § 2).

1.5. Come accennato nell'Introduzione, i riferimenti euristici e metodologici sinora indicati potrebbero rientrare in un quadro di riferimento teorico-filosofico, e in particolare fenomenologico, dato che molte categorie impiegate da Husserl in avanti sono state o possono essere reinterpretate nella dimensione della biologia, a cominciare da quelle di *Leib* («corpo proprio e vivente») e di *Umwelt* («ambiente specie-specifico» cfr. Brandon 1990; Godfrey-Smith 2014). Di certo, molti studiosi sia di neuroscienze sia di morfologia biologica sono ormai convinti della necessità di esaminare non singole attività, considerate come l'esito di uno o più comandi diretti, bensì nessi di propensioni o funzioni, per esempio visive o auditive e motorie, che si associano per ottenere un esito complesso *higher level*. Rispetto alle concezioni meccanicistiche o strutturaliste-binarie, occorre ormai considerare la varietà dei possibili sviluppi, giungendo a riconoscere un pluralismo teleologico qualunque sia la posizione adottata (modello evoluzionistico rivisto, come in Gould 2002, evo-devo ecc.). La tendenza a collocare le varie ipotesi sulla genesi e lo sviluppo della vita su uno sfondo di relazioni e legami variabili, con un posizionamento dell'io-osservatore non esterno ma interno, consente di considerare anche la fase preistorica e storica della nascita dell'arte non come fenomeno autonomo, bensì come integrazione e sviluppo di proprietà attive a vari livelli biologici e antropologici. Si tratterebbe quindi, in primo luogo, di una variazione accrescitiva di potenzialità date (cfr. qui § 1.1.), ma di per sé non finalizzate a generare esiti complessi.

Senza trascurare altri possibili passaggi (come quello della 'cultura mimica' già indicato da Donald 1991, pp. 193 ss.; e si dovrà ripensare ai vari stadi della fisicità della fonazione linguistica), l'anello di congiunzione fra la lunga formazione neurobiologica degli esseri umani e la genesi delle capacità artistiche può essere rappresentato proprio dallo sviluppo del *simbolismo* (e *si vedano anche* le brevi ma importanti riflessioni di Donald 2012 sul concetto di *mimesis* secondo le teorie di Frye). Dopo la fase di studi di tipo linguistico-semiotico, numerosi sono ora i modelli che individuano nell'uso simbolico del linguaggio una delle concause dello sviluppo cerebrale, ma più in generale delle culture umane. Si prospetta la possibilità che gli usi simbolici si sviluppino da quelli fisico-corporei, allo scopo di 'dare senso' alla mancanza di un referente 'reale' con una sostituzione: il sostituto evoca alcuni dei caratteri del sostituito, permettendo di creare una continuità fra percezione e astrazione.

A un livello studiabile antropologicamente, il simbolo spinge a far convergere per esempio in una struttura (cfr. Rykwert 1996), in un oggetto, in un'immagine o in una parola valenze psicologiche, desideri, paure, in modo da costituirsi come

agente di protezione (secondo le ricostruzioni psicanalitiche ed etnologiche dei fenomeni religiosi) o, viceversa, come capro espiatorio (per esempio, secondo le posizioni di René Girard: cfr. soprattutto Girard 1972). In ogni caso questa specifica dimensione del simbolismo scaturisce dalla necessità di controllare ambiti della realtà indispensabili per la sopravvivenza, dalla fecondità alla vittoria sui nemici alla morte, intesa come passaggio verso un mondo migliore o verso una reincarnazione. Le ricerche ottocentesche di Georg Friedrich Creuzer e di Johann Jacob Bachofen, ampiamente storicizzate e depurate delle sfumature tardoromantiche, avevano già collegato questi aspetti alla nascita dei miti, che in fondo altro non sarebbero che esegesi dei simboli portanti in una cultura (cfr. Buxton 1999; Lotito 2003). Ma là dove il processo di simbolizzazione si è innescato (non importa quando esattamente), è possibile che si inneschi pure un'ulteriore forma di specializzazione e potenziamento delle facoltà biologico-cognitive, per rendere sempre più ricco e denso il prodotto, dipinto o statuina o racconto cadenzato che sia. È in questa fase di ritualità simbolica che devono essere state *stilizzate* forme di riuso finalizzato e contestualmente utile delle propensioni cognitive. Le tracce che ne restano, dalle statuine e dalle pitture preistoriche sino ai primi miti o racconti epici attestati, possono cominciare a essere indagate all'interno di un paradigma molto flessibile, che tenga conto delle premesse sin qui enunciate e della complessità e pluristratificazione dei loro effetti (su questi problemi, *si vedano* le analisi e l'ampia bibliografia di Cometa 2017).

2.1. Sebbene in forma schematica, abbiamo cercato sin qui di segnalare su vari piani i motivi per cui, sulla scorta ma non in dipendenza dalle teorie e dagli studi biologici e neurocognitivi attuali (in dialogo innanzitutto con l'antropologia, la linguistica e la fenomenologia), è possibile indagare le sinapsi fra presupposti della corporeità umana e fondamenti delle forme artistiche. Cercheremo ora di esaminare le evidenze pre e proto-storiche nell'ottica qui adottata, tenendo conto di numerosi spunti ricavabili da alcuni lavori ampiamente citati come quelli di Georges Bataille (1955) e di André Leroi-Gourhan (1964-1965, 1982). Ma pure prendendo in considerazione gli studi più recenti, come faremo, non cambia nella sostanza il macrodato per noi di maggior rilievo: attualmente, tra le prime testimonianze abbastanza sicure della presenza di ominidi antecedenti ai *sapiens* e quelle di attività (proto)artistiche esiste un *gap* incolmabile, che impedisce di proporre una ricostruzione storico-fattuale completa o per lo meno non fortemente congetturale. Dovremo quindi esaminare soprattutto gli indizi che permettono di intuire i tratti caratterizzanti delle opere 'artistiche', sapendo bene che ogni documentazione specifica su poesia e musica, praticate assieme alla pittura e alla scultura, è dispersa prima dell'introduzione della scrittura. Dovremo poi ipotizzare

in che modo quei tratti sono riconducibili a un’elaborazione mirata di presupposti biologico-cognitivi, descrivibile su basi stilistiche.

Tenendo conto dei reperti disponibili, si può ritenere che intorno al 40 000 a.C. cominci a essere esplicita la volontà di rappresentare elementi essenziali del vivere attraverso forme che poi diventeranno artistiche: di certo pitture parietali e statuine, ma con ogni probabilità pure ritmi musicali (in alcune grotte sono stati ritrovati frammenti di flauti coevi alle pitture parietali) e sequenze scandite di parole per riti religiosi o narrazioni mitiche. Si può intanto notare che questi elementi creano un ambiente già sufficientemente complesso, che presuppone forme di cooperazione e di apprendimento collaborativo (Ingold 2013; Tomasello 2014); all’interno di questo ambiente antropizzato la performance artistica doveva costituire un aspetto eccezionale e quindi di grande rilievo gnoseologico. Ma quali effetti potevano essere generati da o attribuiti a quei tipi di opere?

Di necessità bisogna concentrarsi sugli indizi ricavabili dalle testimonianze più sicure, ovvero le pitture ritrovate in caverne o luoghi rupestri di vari continenti. Sebbene le datazioni di molte di esse siano assai incerte (e oltretutto si deve spesso pensare a fasi diverse e cronologicamente divaricate), esistono alcuni tratti comuni accertabili. Circa mezzo secolo fa, André Leroi-Gourhan ha proposto le seguenti osservazioni (1964-1965, trad. it. vol. II, pp. 459 ss.):

> Il paradosso paleolitico risiede, per una parte importante, nel fatto di poter considerare immagini magistrali per la tecnica e avvincenti per la forma come se non rappresentassero nulla di coerente. L’accumulare animali e segni, visto con l’occhio di oggi, non rappresenta alcuna azione, se non frammentaria; da ciò non traspare una narrazione di nessun genere… [Nelle opere del Paleolitico] il significato risiede in elementi-chiave, composti in uno spazio ultradimensionale, ma privi di sintassi.

Si tratta di rilievi tuttora condivisibili, però con alcune precisazioni dovute alle nuove scoperte e congrue con la nostra prospettiva. L’accumulo apparentemente caotico di figure animali che si nota in grotte di varie epoche (da Chauvet a Lascaux, per citare solo le più celebri) dipende senza dubbio dall’incapacità di gerarchizzare spazialmente, ma nello stesso tempo è il sintomo del *primum* cognitivo che spinge alla rappresentazione: la precisione nel formare le figure degli animali da cacciare o da evitare, eventualmente per poter procedere a riti propiziatori o ad ammonimenti, sembra fondamentale in questo gesto pittorico, che quindi esalta le capacità mimetico-riproduttive. La concentrazione su questo solo aspetto, peraltro, corrisponde a quello che tuttora avviene nelle produzioni di bambini affetti da autismo (cfr. almeno Ramachandran 2003): a un’età di pochi anni, questi soggetti sono in grado di riprodurre con straordinaria esattezza, per

esempio, un cavallo, mentre i bambini non autistici producono disegni schematici e semplificati, benché in genere più attenti ai contesti e agli ambienti (quindi con figure e dettagli di contorno ecc.).

In effetti sembra plausibile che la facoltà di cogliere ‘elementi-chiave’ nasca dopo un lungo processo biologico-culturale, e qui occorre un’altra correzione al discorso di Leroi-Gourhan, il quale afferma che sono numerose, nelle grotte di tutto il mondo, le scene analoghe a quella presente a Lascaux, nella quale si vedono un bisonte ferito, un uomo con testa di uccello disteso e, forse, ucciso dall’animale, e alcuni simboli di tipo religioso-sciamanico, che potrebbero indicare un rito per la salvezza dell’anima del defunto o un altro equivalente (per le interpretazioni più recenti dell’arte paleolitica soprattutto in chiave rituale, cfr. Clottes 2016, specie cap. 3, dove si sottolinea la componente sciamanica di tale rappresentazione).

In effetti, scene analoghe non sono molto frequenti, e in generale solo nelle grotte di datazione più bassa aumentano quelli che potremmo definire per ora ‘microeventi’: lotte, danze, scene con uomini che compiono azioni a volte riconoscibili, a volte no ecc. Non è però nemmeno corretto sostenere, con Bataille, che solo la scena della morte di un essere umano è decisiva per entrare nel mondo artistico: in generale, i microeventi possono riguardare tutto il ciclo della vita, e più spesso gli aspetti della sopravvivenza e della fecondità che non altri. È invece indubbio che sono diversi gli *input* ‘artistici’ che conducono alla riproduzione esatta (ossia alla massima espressione della capacità mimetica) oppure alla schematizzazione e, in alcuni casi, a una proto-simbolizzazione di un momento vitale ritagliato e riproposto dal pittore, con una finalizzazione già complessa di varie capacità-potenzialità cognitive. Su questo dobbiamo concentrare ora

l'attenzione.

Altre ricerche sull'arte preistorica, a partire da alcuni spunti del Gombrich di *Arte e illusione* (1960) inerenti alla questione dello stile, ci invitano a disegnare un quadro articolato e complesso. Come si accennava, è probabile che, per fasi più o meno lunghe, tra il 40 000 e il 3000 a.C. siano coesistite varie attività combinate in riti o performance, sicuramente connessi con i fondamenti antropologici (il cibarsi, il riprodursi, il morire ecc.). La venerazione di disegni o di oggetti magici, che spesso fondevano e simbolizzavano caratteristiche di vari esseri (statuine terio-antropomorfe, donne dalle forme sovrabbondanti ma senza viso ecc.), si doveva accompagnare a canti, balli, musiche fortemente ritmate, così come avviene tuttora in molti riti praticati da popolazioni africane o sudamericane (cfr. Foley 2002). È però impossibile ricollegare, come hanno tentato di fare molti antropologi di formazione strutturalista, forme e simboli in modo sistematico e biunivoco, per esempio le figure equine all'elemento maschile. Interessa invece notare che, in azioni complesse come quelle ragionevolmente ipotizzabili, potevano essere impiegate in maniera potenziata e mirata tutte le predisposizioni biologico-cognitive sopra individuate, senza un'organizzazione strutturale e oppositiva e senza implicazioni traumatico-psicanalitiche, ma con una chiara capacità di finalizzazione ulteriore di propensioni attentive, ritmiche, mimetiche. La plausibilità della ricostruzione si coglie a valle, dato che nel 3000 a.C. circa, ossia agli inizi delle epoche storiche, tutte le varie 'arti' sembrano già molto avanzate e rimandano una all'altra (per esempio, i racconti epici trovano riscontri pittorici e viceversa), pur essendo ormai relativamente autonome e comunque non più legate solo a una ritualità religiosa. Sono ormai evidenti i *nuclei di senso* che sono veicolati dalle opere, e le diverse modalità stilistiche per sottolinearli, a creare *elementi attrattori* (su ciò si tornerà più avanti).

Va detto che, per precisare questi assunti, occorrerebbero dati molto più affidabili su tutta la produzione preistorica che ora definiamo artistica. A livello comparatistico, possiamo essere relativamente certi della vicinanza cronologica (40-35 000 a.C.) fra la statuina di uomo-leone di Hohlenstein e le pitture di Chauvet e forse di alcune di Kondoa (Tanzania); molte delle veneri steatopigie e anche il volto di donna di Brassempuy risalgono al 25-15 000 a.C., come le pitture rupestri di tutto il mondo, da Lascaux e Altamira a Kakadu (Australia), Serra da Capivara (Brasile) ecc. Scendendo a date più basse, ovviamente aumentano i reperti, per esempio anche di oggetti musicali, e la varietà delle rappresentazioni, che arrivano a notevoli variazioni morfo-cromatiche per esempio a Laas Gaal (Etiopia). Ma il dato che interessa sottolineare all'interno di questa ricerca è che alcuni tratti vengono particolarmente evidenziati nelle figure che non tendono a una riproduzione il più possibile mimetica, ma introducono altre componenti

cognitive. Le donne steatopigie paiono assomigliare a quelle di popolazioni africane ancora esistenti, come quelle di lingua khoisan, ma di certo la loro rappresentazione è finalizzata a esaltare l'elemento attrattore della grossezza che garantisce fecondità. Molti personaggi rappresentati in caverne con soggetti comparabili sono trattati secondo tecniche analoghe, che per esempio esaltano l'altezza e quindi l'autorevolezza, e ciò avviene pure in statuine filiformi o in altri manufatti: non si tratta di corrispondenze strutturali o di contatti culturali, ma di propensioni biologico-cognitive che si realizzano, in un lasso di tempo lungo ma non enorme, attraverso attrattori stilistici apparentabili.

Interessanti sono poi i tratti che segnalano rituali di iniziazione, come l'impronta delle mani lasciata con varie tecniche nella grotta detta appunto «Cueva de las manos» (Argentina, 10 000 a.C. circa), ma già anche a Chauvet e poi in parecchie altre tra Francia e Spagna (con il caso famoso delle dita amputate a Gargas), e ancora in Africa o in Borneo (Gua Masri II), e addirittura in contemporanea a disegni all'incirca del 40 000 a.C. a Sulawesi, in Indonesia. Se consideriamo questo gesto se non altro un modo per dimostrare la propria presenza all'interno di un gruppo, e poi eventualmente di aver raggiunto uno stadio della propria esistenza (per esempio, la pubertà), è chiaro che la pittura ha qui un valore rituale e simbolico, non artistico, così come avviene ancora oggi per gesti analoghi nelle fasi preadolescenziali. Ma capiamo anche perché, in una prospettiva antropologica (e in una fase storica in cui comincia ad attestarsi un'attività 'sacrale-artistica', come a Göbekli Tepe in Turchia), l'affermazione della certezza di una presenza nel mondo affidata al carattere duraturo della pittura possa poi essere stata attribuita a ogni tipo di manufatto 'artistico', sino ad assumere una valenza autonoma: e si comprende così che predisposizioni biologiche e usi simbolici di gesti o riti convergono a esaltare le caratteristiche delle opere, contribuendo a generare uno *stile* (su ciò si tornerà nel Capitolo 2).

Si è accennato che i tipi di figure e di rituali preistorici rappresentati sono vari e non riguardano un unico aspetto della vita. Inoltre, non è facile stabilire quando cominciano a essere introdotti simboli geometrici e comunque non mimetici, forse interpretabili come elementi di un sistema di calcolo primordiale (o, in epoche ancora più recenti, come pittogrammi di un possibile sistema scrittorio). Di fatto, già in data alta (20 000 a.C.?) la tendenza al mimetismo soprattutto animalesco si accompagna a una semplificazione che spesso coinvolge le fattezze umane. Da questo punto di vista, il disegno dell'uomo ucciso da un bisonte a Lascaux (l'interpretazione più verosimile almeno di una parte del soggetto) resta emblematico, perché associa vari tipi di competenze per riuscire a rendere significativo e netto l'evento da comunicare. Ma per ottenere ciò sono state progressivamente raffinate e finalizzate molte propensioni biologico-cognitive e

molti stili di pensiero, in particolare la capacità di segmentare e simbolizzare fatti del *continuum* vitale (a cominciare dall'importanza assegnata, a livello cerebrale, ai contorni schematizzati delle entità esterne: cfr. Hubel 1988). In questa prospettiva si può parlare di un passaggio da fasi rituali-religiose, volte a propiziare la fertilità o la sopravvivenza, a una fase di enucleazione di un senso, considerando per esempio un evento (la morte, oppure la lotta, la caccia, la danza ecc.) come significativo in sé.

Pure il successivo percorso che porta dai pittogrammi agli ideogrammi ai simboli culturalmente complessi (frutto dell'incrocio di più sistemi simbolici e concettuali) risulta al momento difficile da definire, e non si possono escludere periodi di convivenza di più sistemi. Sembra tuttavia indiscutibile che la componente di comunicazione indiretta e bisognosa di un'ermeneutica, riscontrabile a ogni livello dei processi di simbolizzazione, aumenti progressivamente la sua incidenza. Ciò poté consentire un passaggio dai riti e dai simboli magici più diretti ad altri, impiegati soprattutto nelle opere pre-artistiche, che implicano un uso più mediato di molti elementi (per esempio, le valenze dei colori o le sottolineature di caratteri fisici), e però restano efficaci nella misura in cui arricchiscono gli effetti delle propensioni neurocognitive, accentuando la libertà del *blending* e quindi la capacità inventiva degli artisti. È insomma opportuno individuare non svolte nette e radicali, ma lenti processi di accumulo, gradualità e scalarità che giungono poi a un culmine che autorizza a parlare di proprietà di livello superiore. Partendo da comportamenti bio-antropologici, che corrispondono ad azioni umane (ma spesso anche ferine) precise, da quelle necessarie alla sopravvivenza a quelle legate all'*Umwelt*, come segnare un territorio o compattare una comunità, si è passati ai tentativi che ora definiamo magico-religiosi di influenzare il mondo esterno: le figure terio-antropomorfe potevano indicare il desiderio di possedere la forza di determinati animali ecc. Ma un'azione ancora giustificata da un punto di vista biologico-evolutivo può diventare sempre più autonoma, superando lo stadio della ritualità per arrivare a quello del simbolismo cognitivamente forte. In questo lungo e complesso passaggio si colloca la nascita della funzione artistica, nella quale i presupposti sin qui indicati continuano ad agire, a livello sia inconscio che conscio (cfr. Franzini 2008, anche per ulteriore bibliografia). In particolare, le propensioni realistico-mimetiche e quelle astratto-simboliche si sono combinate, almeno da alcune decine di migliaia di anni (cosicché certi tratti della pittura delle caverne ritornano in alcune forme di quella contemporanea), in modi sempre più complessi, e ciò è osservabile soprattutto nelle prime opere scritte (come già detto, appena del 3000 a.C. circa), su cui ora concentreremo l'attenzione.

2.2. Gli aspetti sin qui posti in evidenza costituiscono premesse al discorso specifico che cominciamo ad affrontare, quello delle potenzialità inerenti all'uso formulare e magico non solo delle opere di poesia, quindi tendenzialmente ritmate, scandite dal ritorno di espressioni specifiche, dapprima evocative e simboliche, ma poi anche narrativo-mimetiche. Possiamo aggiungere che l'applicazione di queste potenzialità cognitive nella produzione-fruizione di opere verbali è stata, secondo ipotesi credibili già ricordate, coeva alle produzioni pittoriche o statuarie, e addirittura associata alla performance musicale, coreutica e teatrale: ciò sembra garantire uno sforzo compositivo che enfatizza e stilizza i singoli tratti naturali-corporei, come l'euforia dovuta a un ritmo veloce o l'attenzione-meraviglia per il gesto atletico. Certo, la ricostruzione dei riti preistorici è solo induttiva, sulla base degli studi antropologici attuali, ma certo la poesia orale doveva essere esposta 'in situazione' e non come patrimonio autonomo: anche i più recenti studi (per esempio, Foley 2002) propongono una classificazione molto articolata dell'oralità a seconda degli scopi e dei contesti in cui nascono il canto o la recitazione poetica.

Va ora meglio considerato un altro assunto dalle forti implicazioni, e cioè il valore magico sicuramente attribuito ai primi testi che acquisiranno poi una valenza letteraria. Si tratta di canti rituali, di invocazioni religiose, di racconti mitici, dei quali possiamo ricostruire a posteriori almeno le tracce, lavorando secondo paradigmi indiziari. Tuttavia, non può lasciare margini di dubbio il fatto che termini come l'antico egiziano *hosiu*, forse l'antico cinese *tz'u*, e poi il greco *epoidè*, il latino *carmen* ecc. (cfr. Greene 1991) indichino tutti sia l'ambito poetico che quello magico. Al di là delle ricostruzioni di ampie casistiche (come nell'ormai superato ma ancora utile Seppilli 1962), è importante comprendere che, seppure il valore specifico affidato al canto poetico dipendeva dal contesto collettivo in cui era impiegato (rito o racconto sciamanico o altro), erano i suoi tratti marcati ad aver spinto a quell'uso, in particolare la regolarità ritmica, l'anaforicità, le assonanze e le consonanze forti, e insomma gli aspetti linguistici di base che venivano resi idonei a una regolarità di facile percezione e attrattiva rispetto alla materia del contenuto. Si comprende perché il talento di saper rendere scandita la lingua della comunità veniva sentito come un dono divino, tanto da generare la mitologia dell'ispirazione, che si poteva accompagnare ad altre doti acquisite dallo sciamano e poteva a sua volta portare benefici all'intero gruppo: in realtà, possiamo invece pensare a una competenza analoga a quella dei proto-pittori, capaci di usare al meglio le potenzialità mimetiche, accrescendole sino ad arrivare a capacità di livello più alto. Ma d'altra parte la componente sacrale accreditata alla poesia religiosa dovette contribuire al suo prestigio, alla sua memorizzazione e quindi alla sua prosecuzione.

Le competenze *higher level* dovrebbero essere presupposte quando si ritiene

che, in data molto alta (60 000 o addirittura 130 000 a.C.), fosse già disponibile un Ur-Mito sulla genesi dell'Universo e degli esseri viventi. È l'ipotesi ardita e affascinante avanzata di recente dall'indologo Michael Witzel in *The Origins of the World's Mythologies* (2013). Nel suo studio Witzel segue i metodi della linguistica storica e della *Long Range Linguistics* per ricostruire le mitologie diffuse in Eurasia e nelle Americhe (la cosiddetta 'Laurasia'), oppure, con notevoli differenze, nell'Africa sub-sahariana, in Melanesia e in Australia (l'area 'Gondwana'). Secondo un tipico ragionamento filologico, siccome la diaspora dei gruppi umani *sapiens sapiens* dovrebbe essere iniziata tra il 65 000 e il 60 000 a.C., gli elementi in comune fra queste mitologie dovrebbero risalire a un periodo antecedente, addirittura a una fase comune a tutte le specie umane, collocabile circa 130 000 anni fa (nell'area 'Pan-Gaean' dell'*African Eve*), quando figure sciamaniche avrebbero confezionato appunto il primo racconto mitologico completo, poi rielaborato dai vari gruppi etnici nel corso della preistoria.

A questa ricostruzione, ovviamente fondata su numerosi esempi ma anche su congetture del tutto ipotetiche, si possono opporre alcune controindicazioni. Innanzitutto sembra cognitivamente ed evolutivamente poco plausibile che gli esseri umani fossero in grado, 130 000 anni fa, di comporre un lungo e complesso racconto mitologico a sé stante, mentre tutti gli altri aspetti culturali e artistici che possiamo attualmente confrontare risalgono al massimo al 40 000 a.C. e non lasciano trapelare una competenza così articolata. In effetti, una narrazione lunga e complessa sembra il frutto di un'abilità di secondo livello, ipotizzabile in una fase tarda dell'oralità o più probabilmente dopo l'avvento della scrittura come strumento di memorizzazione e attestazione, ma soprattutto come 'estensione delle facoltà mentali' (cfr. Clark-Chalmers 1998; Menary 2010; Clark 2011). Le evidenze sui primi prodotti artistici ci parlano invece o di impiego di singole capacità (mimetiche, ritmiche ecc.), o di individuazione di singoli nuclei di senso, quindi anche eventi o microracconti, trasmessi in vario modo ma comunque in sé chiari. L'ipotesi dello sciamano-creatore assomiglia a quella dell'unico Omero come necessario elaboratore di un'ampia materia, che peraltro circolava per episodi separati. Ma nel 130 000 a.C., molto probabilmente, non esistevano i presupposti concettuali e narrativi per una creazione grandiosa come quella immaginata da Witzel.

Invece, potevano esistere, prima del 65 000 a.C., nuclei di senso comuni, magari riuniti in semplici miti sorti per spiegare singoli fenomeni e poi, di certo, le origini del mondo e dell'umanità. Sicuramente esistevano le potenzialità per proseguire nell'ampliamento-arricchimento di quei primi nuclei di senso grazie a una capacità di metaforizzazione e *blending* fervida (nietzschianamente, senza il peso discriminante della tradizione), e per di più in rapporto ai vari contesti

ambientali raggiunti nelle migrazioni, ossia alle varie sfere che mettevano in contatto gli esseri umani con animali, piante, colori sempre diversi e quindi sempre da re-immaginare. Insomma, tanto sul piano cognitivo quanto su quello evolutivo e storico, che alcuni ‘mitologemi’ siano stati condivisi in origine, e poi diversamente rielaborati dai vari gruppi etnici umani, è ipotesi più plausibile rispetto a quella che comporta la necessità di un grande e complesso Ur-Mito da ascriversi addirittura a oltre centomila anni fa.

Se adesso proviamo a leggere i caratteri poetici come specializzazioni di propensioni biologico-cognitive, notiamo meglio che nella fase magico-religioso-mitologica i nuclei di senso vengono evidenziati attribuendo loro il carattere dell’eccezionalità: ciò vale a livello tematico, dato che l’azione degli dèi o degli eroi (con tutte le possibili mescolanze teriomorfe) è caratterizzata dall’incomparabilità nell’uso della forza, del coraggio o di ogni altro tipo di capacità umana o ferina o naturale (si pensi ai paragoni con i fulmini). In questo senso è l’*iperbole* a essere attrattiva, pure a livello retorico, magari in associazione alla ripetizione enfatica (le innumerevoli stragi di nemici, la terribilità dei fenomeni incontrollabili e continui, come il diluvio universale dovuto a piogge incessanti durate giorni e giorni; e forse si è trattato di una catastrofe ben precisa, da collocarsi intorno al 5600 a.C.: cfr. Haarmann 2009). Questa enfasi è costantemente ricercata pure a livello di immagini ‘letterarie’, metonimie o metafore che siano, le quali si basano su fondamenti concettuali semplici, come i paragoni fra ambito naturalistico-animale e ambito antropico, sempre per segnalare l’eccezionalità, per esempio di un combattimento o di un’impresa. In questa prospettiva, come il simbolo così il mito ‘complesso’ nasce dall’interazione fra le capacità biologico-cognitive umane e una *Umwelt* che richiede continui tentativi di spiegazione di fenomeni ignoti, da controllare attraverso nuclei di senso esplicativi, articolati in microracconti e non in immagini autonome (come era indispensabile nella pittura).

Le gradazioni di questi processi sono state senza dubbio molte, a cominciare dalle fasi di trattamento rituale-artistico dei corpi e delle cose: bisognerebbe per esempio valutare in questo ambito non solo l’importanza della mimica ma anche quella dei tatuaggi o delle modifiche corporee introdotte per favorire un rapporto appunto con l’ambiente vitale, e che possono diventare, col tempo, ornamenti. Tutto ciò rientra in uno sviluppo culturale su basi biologiche che definiremo meglio nel capitolo sullo stile (cfr. Capitolo 2), ma che intanto indagheremo partendo dai prodromi dei racconti epici.

2.3. L’epica del *Gilgameš* è considerata la più antica fra quelle a noi pervenute, ma non risale, nella versione sumera, a una data antecedente al 3000 a.C., e più

probabilmente si colloca tra il 2800 e il 2600, scendendo nelle versioni babilonesi sino al 1700. Nel testo sumerico leggiamo due versi che in traduzione suonano:

> Il grande toro giace; mai più potrà alzarsi;
> il signore Gilgameš giace; mai più potrà alzarsi.
> (ed. George 2003, p. 201; traduzione di Giovanni Pettinato)

È un passo che apre la sequenza della morte dell'eroe, basata su parallelismi fonici ma soprattutto su una precisa similitudine: l'uomo più forte muore come l'animale più vigoroso. I destini sono netti e immutabili. In altro modo, questi versi ripropongono il *certum* rappresentato nella grotta di Lascaux, se si accetta l'interpretazione della scena sopra suggerita. L'evento lì isolato e nello stesso tempo sottolineato è qui entrato a far parte di una narrazione che coinvolge l'intera parabola della vita di un uomo, sia pure attraverso quella di un individuo eccezionale. Ma la certezza della morte è inequivocabile e ribadita dall'iterazione enfatica dello stile ritmato.

Potrebbe sembrare scontato l'approdo a questo esito, tuttavia occorre notare che si tratta di un risultato complesso e ormai pienamente letterario. Sin dall'*incipit* delle versioni che ci sono pervenute i compilatori sottolineano la volontà di raccontare la vera storia del re di Uruk, semidio, capace di scendere agli inferi o di combattere contro gli dèi, come Ishtar col suo toro celeste; capace di un'amicizia perfetta con Enkidu, prima rivale e poi 'doppio' di Gilgameš; capace di ritornare al padre per parlare del diluvio, ossia dell'evento più terribile per tutte le popolazioni umane tra Africa e Asia; infine, e soprattutto, cercatore dell'immortalità, senza peraltro riuscire a trovarla. Le esegesi plausibili di questa complessa narrazione sono state molteplici, sia a livello critico-interpretativo sia attraverso riusi e riscritture pure recenti (cfr. George 2003; Damrosch 2007). Ma qui occorre sottolineare soprattutto due aspetti.

Il primo è quello della genesi autonoma dei tanti episodi, che non a caso a volte paiono in contraddizione fra loro: ciò è comune a molte versioni di testi orali ricomposti e scritti da rapsodi. Ma in questo caso sono addirittura evidenti i nuclei di senso che sono stati concentrati nelle varie imprese dell'eroe-semidio: in ognuna sono esaltate la forza, l'abilità, l'intelligenza, la giustizia ecc. Il tratto cognitivo più sottolineato è quello dell'iperbolicità di questi caratteri, e i testi su ciò fanno convergere sia l'aspetto retorico sia quello della scelta dei nuclei narrativi. Che questo aspetto sia decisivo lo dimostreranno poi le statue e i bassorilievi con la più tipica rappresentazione di Gilgameš, peraltro in genere assegnata all'VIII a.C., come nel caso del reperto del palazzo di Sargon II a Khorsabad (ora al Louvre): l'eroe è talmente alto da risultare circa tre volte più grande del leone che tiene stretto sotto

un braccio. Il simbolo della forza e della regalità è addirittura reso ridicolo rispetto all'uomo-dio che lo domina e che acquisisce così, nell'immaginario di chi lo guarda, una forza e una maestà ben superiori.

L'altro aspetto è la complessità della narrazione che viene presentata come 'originaria'. In realtà, il raccordo dei vari nuclei per ottenere un racconto con uno sviluppo simile a quello di un'esistenza, dall'adolescenza alla vecchiaia, è il frutto di una competenza di grado superiore (si nota in specie l'abilità nel passaggio dai nuclei singoli alle connessioni *non scontate* fra di essi: su ciò *si vedano* le riflessioni di Toolan 2016), che rende pertinente non solo l'evento essenziale, ma anche i modi in cui esso è accaduto, e quindi rende pensabili le biografie e le storie dei singoli e dei popoli. In questa fase il valore modellizzante è riservato a un unico individuo, tramite tra l'umano e il divino. Le componenti religioso-sacrali e quelle laico-regali si sovrappongono continuamente, ma si amalgamano nella prospettiva di maggiore attrazione: quella di conoscere le imprese di un eroe che ha sperimentato le vie che conducono al mondo dei morti e a quello degli dèi. La religione è già in parte al servizio di un racconto che, fra i suoi fondamenti, ha quello di interpretare la morte: perché il grande Gilgameš muore come il possente toro.

Gli episodi sparsi della storia di Gilgameš tematizzano alcune passioni semplici degli esseri umani (l'amicizia, l'amore, l'odio) che trovano nell'evento raccontato una manifestazione esemplare e al limite simbolica. La novità essenziale è data dalla prospettiva d'insieme, che collega i nuclei e crea una loro valenza di secondo livello: esiste la possibilità di cercare un senso d'insieme per una parabola vitale, e almeno la ricerca può essere narrata. Ciò determina, come vedremo più avanti (Capitolo 3), una finalità implicita a ogni organizzazione narrativa complessa, che diventa cognitivamente ricca. Ma inizialmente il nucleo da veicolare era semplice e netto: «È accaduto questo» può essere la formula del proto-racconto, già selezionato rispetto al *continuum* vitale. Il nucleo così evidenziato risponde fortemente all'attenzione biologico-cognitiva verso i cambiamenti di stato, anche minimi. Occorrono poi numerosi passaggi concettuali per giungere a una narrazione articolata: la parabola vitale consente di legare con rapporti blandamente temporali (almeno di successione) e causali (almeno localmente) i nuclei di senso proposti. Si possono ottenere quindi varie forme di quelle che diventeranno narrative pienamente letterarie, e non solo cronache, successioni di nuclei-eventi.

2.4. Allargando ora l'analisi per delineare uno sfondo storico agli albori delle scritture letterarie, bisogna considerare vari filoni, dalla cronologia e dalla diffusione ovviamente molto incerte, ma riconducibili ad alcune tipologie. È lecito

individuare opere appartenenti a una produzione:

a) religioso-mitologica (nascita dell'Universo, dèi, mostri: è il caso, per esempio, di storie sumeriche e assiro-babilonesi attestate dal 2100 a.C. circa, ma forse di molto antecedenti, come il racconto del diluvio con protagonista Ziususa o Atrahasis);
b) epico-eroica (semidei, grandi re e combattenti, con confronti impliciti o espliciti fra umano e divino, come il citato *Gilgameš*);
c) storico-cronachistica (in parte collegata alla precedente, ma riservata a re e uomini autorevoli, senza eccesso di elementi antirealistici, di cui fanno parte, per esempio, le storie egiziane di *Sinuhe*, attestate dal 1900 a.C. circa);
d) gnomica (sentenze, brevi *exempla* ecc., come nei detti dell'egizio *Ptahhotep* risalente al 2500 a.C. circa);
e) innodica (lodi, ringraziamenti ecc.) o rituale, per esequie o altre circostanze (come i cosiddetti 'testi delle piramidi', 'libri dei morti' ecc.: almeno dal 2400 a.C. circa).

A ciascuna di queste forme di scrittura viene attualmente attribuita una cronologia relativa, ma è possibile che grosso modo tutte (eccettuata forse la tipologia «c») si siano sviluppate intorno al periodo 3000-2500, forse con antecedenti lontani (specie nel caso dei racconti religiosi e mitologici). Progressivamente entreranno a far parte di complessi sistemi simbolici integrati con opere d'arte e riti religiosi e politici (cfr. Ataç 2010), secondo un processo di collegamento e reinterpretazione già segnalato, nel caso del *Gilgameš*, sul piano strettamente letterario.

Qui ci interessa un loro tratto comune, ossia la costante presenza di nuclei di senso riconoscibili, ridotti all'essenziale nel caso delle regole morali, espansi con sottolineature retoriche/enfasi nel racconto di eventi storici, condotti agli estremi (massimo di valore, di onore, di forza ecc.) nelle tipologie eroiche, incrociati con metaforizzazioni fantastiche nelle produzioni mitologiche (cfr. Seppilli 1962, pp. 183 ss.). Se torniamo a confrontare le testimonianze artistiche con quelle letterarie, notiamo che l'area di intersezione riguarda appunto la necessità di preservare un evento significativo, importante per la sopravvivenza, per la ritualità magica o per la spiegazione del mondo. Ma mentre l'aspetto visivo si concentra sull'efficacia immediata (l'evidenza o l'esattezza di quanto rappresentato), sul fronte letterario i nuclei di senso vengono dapprima scanditi ritmicamente e retoricamente (ripetizioni ecc.), poi uniti fra loro in sequenze agglutinate, che arrivano a ripercorrere un'intera parabola vitale. Nasce così un'attenzione allo sviluppo complessivo di una figura eccezionale, nella quale è lecito riconoscere o i tratti della divinità sulla Terra (Gilgameš) o quelli della volontà superiore che si avverte nei destini umani (Sinuhe). Ma la narrazione è pure un prodotto culturale, sintesi di varie propensioni biologico-antropologiche, che continua a rivelare al suo interno i

nuclei di senso generatori. In realtà la scrittura serve in primo luogo a preservare nuclei di senso importanti, e i vari filoni sopra indicati possono essere sviluppati in modi sempre più complessi, ma non necessariamente con una struttura in cui la temporalità dipenda da una successione storica e, implicitamente, di causa-effetto. La finalizzazione delle varie potenzialità biologico-antropologiche sopra indicate converge verso forme diverse di poesia e narrazione, in cui il fattore temporale potrà essere reso pertinente o meno (per esempio, nelle favole a sfondo didattico, espansione della tipologia «d»), ma dovrà essere comunque ricercata una modalità di attrazione, appunto con la realizzazione di un elemento *attrattore* (cfr. qui § 1.3).

2.5. Le indicazioni precedenti suggeriscono alcuni tragitti storico-evolutivi delle opere ‘d’arte’, che corrispondono a processi biologico-cognitivi non per via deterministica e immediata, bensì attraverso il combinarsi di propensioni fondamentali e l’acquisizione di valori simbolico-metaforici di complessità crescente. Ma è interessante osservare che alcuni presupposti sono stati ben individuati per altre vie: si pensi alle connessioni fra cervello, gesto e linguaggio, ripetutamente chiamate in causa da Leroi-Gourhan nelle sue ricostruzioni antropologiche e culturali, o a quelle fra mente, corporeità e costruzione del mondo nelle teorie di Bateson (specie 1979). Molto importanti, su un piano generale, risultano tuttora le analisi che evidenziavano le plurifunzionalità e le coimplicazioni fra l’agire sulla realtà e il costruire eventi simbolici, tali da creare, per accumulo, nuove entità, come nei lavori di Marcel Mauss (di cui si deve segnalare qui almeno il saggio sul formarsi del concetto di persona: 1938).

Tornando però al nostro studio specifico, concentriamoci intanto sul concetto di *Einfache Formen* («forme semplici») di André Jolles (1930), che coglieva bene la permanenza di modalità prevalentemente narrative ‘pure’, ossia caratterizzate dalla capacità di veicolare in pratica un solo nucleo essenziale. In specie, la sezione del saggio dedicata al «Memorabile» sottolinea perfettamente come, all’interno di un fatto generale (possiamo dire: nel *continuum* che sarebbe l’esistenza indifferenziata), all’epoca i giornali (e ora tutti i possibili mass media), tendessero a ritagliare un elemento che rappresentasse il *senso* dell’evento, disponendo poi i dettagli in modo da aggiungere aspetti degni di attenzione e confronto. I princìpi costitutivi delineati in precedenza vengono quindi mantenuti e sono riproposti anche in modalità comunicative considerate solo moderne, ma che invece apparentano, per esempio, la stratificata genealogia dell’epica di Gilgameš con la progressiva costruzione massmediatica di un personaggio di culto.

Le idee di Jolles sono state accostate a quelle di Propp sulla morfologia della fiaba (1928) e ricondotte a un paradigma funzionale-strutturalista, specie durante gli anni Settanta del XX secolo (ma *si vedano* ora gli intrecci ancora più stretti

messi in rilievo da Zipes 2012, specie cap. 1). Ma è chiaro che esse si collocano piuttosto nella tradizione organicista di area germanica, e in particolare trovano forti collegamenti con le analisi di Aby Warburg, tra i primi sostenitori dell'olandese, e una corrispondenza più generale, sul versante storico, nei lavori di Huizinga, soprattutto *Homo ludens* (1938), pubblicato peraltro quando i due studiosi si erano ormai separati per i noti contrasti politici. Le componenti pre-razionali e antropologiche sono spesso chiamate in causa in queste ricerche, con il rischio di aprire troppo i confini del simbolico; tuttavia Jolles àncora il suo ambito alla *Gestalt* goethiana, ossia alla sfera dell'esistenza di un essere reale, cercando di riconoscere forme autonome e ricorrenti nel territorio della letteratura ma anche in quelli limitrofi. Ciò ha potuto produrre approssimazioni, per esempio in un genere solo apparentemente semplice e invece sintesi di motivi e *patterns* narrativi diversificati, come quello della fiaba. Resta in ogni caso valida la capacità di individuare forme aggreganti di nuclei semantici primari, come la massima, l'enigma, il caso ecc., o appena più complessi, come lo scherzo, il memorabile, la leggenda (senza le complicazioni della saga o del mito): questa impostazione consente ancora di superare le classificazioni meramente retoriche o narratologiche, e di cogliere i modi in cui le forme rendono evidenti determinati nuclei di senso, acquisendo, come scrive Jolles, «una propria validità e capacità di persuasione» (Jolles 1930, trad. it. p. 272).

Di fatto, le 'forme semplici' rendono consistenti, ma già in un insieme stilizzato, alcune modalità primarie di ritagliamento del mondo sulla base di angolature simbolico-concettuali riconoscibili. Esse saranno sviluppate in generi apparentemente molto più complessi ma in effetti ancora legati a stilizzazioni di propensioni biologico-cognitive: in quest'ottica il discorso di Jolles fu proseguito da Northrop Frye con la sua nozione (non junghiana) di archetipo, applicata addirittura a un immaginario perenne (collegabile a una ciclicità stagionale: cfr. Frye 1957), e comunque integrabile con surdeterminazioni fantastiche, religiose ecc. (cfr. Frye 1976, 1982). Resta però interamente da spiegare il processo interno di formazione di queste forme semplici o semplici-stratificate, modificabili nel tempo ma costituzionalmente piuttosto stabili.

2.6. Su un altro versante, i sondaggi precedenti introducono chiaramente il problema dell'analisi di quella multiforme dote che chiamiamo, in varie discipline, *creatività*. Il termine viene spesso accolto con sospetto, a causa della sua vaghezza o addirittura dell'irriducibilità a una definizione soddisfacente e condivisa. Le proposte per una definizione di questo ambito sono ormai cospicue, sulla base di assunti neuroscientifici che peraltro appaiono al momento troppo specifici per riuscire a delineare il processo nel suo insieme. La capacità di connessioni

impreviste e persino non immediatamente finalizzate è ipotizzabile in rapporto a diversi livelli di indagine neurocerebrale, ed è presupposta in qualunque operazione di *blending*. È però spesso sottovalutato l'apporto complessivo che la corporeità 'in situazione' può fornire a questa predisposizione. S'intende così indicare l'interazione degli esseri umani con il loro ambiente, ai diversi stadi di evoluzione storica, e ancor più lo specifico insieme di esperienze, nozioni culturali, traumi che si condensano nell'esistenza di ogni individuo, persino in epoche in cui l'autonoma singolarità delle biografie non era possibile (ma in fondo, da questo punto di vista il *Gilgameš* rappresenta un ottimo spartiacque simbolico). Se si associano le predisposizioni biologico-inconsce con la tensione a un fine, razionalizzato o meno, si ottengono soluzioni inedite (come vedremo, di ordine stilistico), tanto più soddisfacenti quanto più il fruitore è in grado di ricomprenderle attraverso la sua esperienza.

Questa posizione ha innanzitutto il vantaggio di non subordinare la creatività alla spinta di patologie, sia sul versante psicanalitico (basti pensare alle ricadute dei traumi o all'apertura ad archetipi metastorici), sia su quello neurocerebrale (con l'individuazione di aree deputate a una particolare azione creativa, per esempio nell'emisfero destro). La creatività, comunque finalizzata, è in primo luogo un potenziamento di predisposizioni biologico-cognitive, ottenuto in vari modi ma non preventivabile, a meno di non introdurre forti delimitazioni. È il caso degli esiti di elaborazioni ingegneristiche, e in genere tecnologiche, che devono far interagire la libera invenzione con gli standard produttivi predeterminati: gli esiti potranno essere più o meno soddifacenti, ma rientreranno di certo in una gamma ristretta di variazioni. Ma nel caso di finalità meno circoscritte, per esempio di problemi matematici da risolvere con processi inediti o di oggetti artistici da realizzare superando i vincoli di una tradizione invalsa, si può ipotizzare che l'individuo ripercorra gli stessi sentieri che l'hanno portato a collegare e mescolare le sue singole propensioni biologiche sin dalla preistoria, rendendole pertinenti, attraverso un'opera di stilizzazione, sia rispetto alla sua 'corporeità in situazione' (e quindi a quanto egli si propone, consciamente o meno, di realizzare *per sé*), sia alla possibile condivisione storico-sociale (gli 'altri', ovvero la comunità primitiva o il pubblico virtuale contemporaneo che deve cogliere elementi attrattori in quell'opera).

Per un primo riscontro fattuale, prendiamo in considerazione i resoconti che scienziati o artisti riescono a proporre riguardo alle proprie modalità creative. Innanzitutto, di grande suggestione resta il volume di Jacques Hadamard (1945), dal quale si ricavano numerosi elementi specifici della creatività di grandi scienziati. È interessante notare che fra loro sono numerosi quelli che rifiutano, come Henri Poincaré, di inserire la matematica nel campo della logica, e

descrivono immagini nate pre-razionalmente che hanno consentito di risolvere problemi complessi.

In effetti, nella fase di elaborazione di uno studio scientifico, le caratteristiche comuni a tutti i ricercatori riguardano almeno due ambiti:

a) la possibilità di una lunga fase di incubazione prima di trovare, magari in circostanze del tutto fortuite, la soluzione di un problema o lo spunto per proseguire in una ricerca;
b) la probabilità di ottenere una risposta ‘creativa’ non con il ragionamento logico e il calcolo ma attraverso una modalità sintetica, per esempio una visualizzazione figurativa, o l’immagine di un *mondo possibile*.

Se analizziamo i resoconti di artisti o letterati, notiamo che i tratti sopra indicati compaiono in vario modo anche nei loro resoconti. Prendendo spunto da un mio precedente lavoro (Casadei 2011, pp. 43 ss.; cfr. anche Wood M. 2005), citiamo innanzitutto i casi di Paul Valéry e Robert Musil. Dai *Diari* di quest’ultimo, ecco un passo datato 13 agosto 1910:

> Prima di addormentarmi mi è venuto in mente ancora qualcosa sul mio modo di lavorare (nelle novelle). Quel che m’importa è l’appassionata energia del pensiero. Là dove non riesco a enucleare un qualche pensiero particolare il lavoro mi diventa subito troppo noioso […]. Ma perché questo pensiero, che in fondo non persegue alcuna scientificità bensì soltanto una certa verità individuale, non procede più velocemente? Ho trovato che nella parte cogitativa dell’arte è insito un momento dissipativo, mi basta ricordare le riflessioni che a volte ho annotato parallelamente ai miei abbozzi. Il pensiero procede subito senza sosta in tutte le direzioni, le idee scaturiscono le une dalle altre da tutte le parti, il risultato è un complesso inarticolato, amorfo. Nel pensiero esatto esso viene legato, limitato, articolato dalla meta del lavoro, dalla limitazione al dimostrabile, dalla divisione in probabile e certo ecc., in breve dalle esigenze metodiche che […] provengono dall’oggetto. Questa cernita manca qui. Al suo posto subentra quella fatta attraverso le immagini, lo stile, l’atmosfera dell’insieme […].
> Sono due forze antagonistiche che bisogna equilibrare: l’aspetto dissipante, privo di forma, cogitativo e quello limitativo, leggermente vuoto e formale dell’invenzione retorica.
>
> (Musil 1899-1941, trad. it. vol. I, pp. 333 ss.)

Ecco invece come il Valéry dei *Cahiers* parla dell’ispirazione in un brano del 1939:

> Ego poeta – Si parla di ispirazione – Ma la si intende come un movimento più o meno sostenuto che «in realtà» non ammette composizione –; ma vive di felice successione.
> Eppure il mio «sogno di poeta» sarebbe stato di comporre un discorso, – una parola dalle modulazioni e relazioni interne – nella quale il fisico, lo psichico e le convenzioni del linguaggio potessero combinare le loro risorse. Con certe ben

> definite divisioni e cambiamenti di tono.
>
> Ma, venendo *al fatto, chi* parla in una poesia? Mallarmé pretendeva che fosse il Linguaggio stesso.
>
> Secondo me – sarebbe – l'Essere *vivente* E *pensante* (*contrasto, questo*) – e che spinge la coscienza di sé verso la cattura della propria sensibilità – che sviluppa le proprietà di codesta nei loro implessi – risonanze, simmetrie ecc. – sulla *corda* della *voce*. Insomma il *Linguaggio* generato dalla *voce*, non la *voce* generata dal *Linguaggio*.
>
> (Valéry 1973-1974, trad. it. p. 318.)

I due passi meriterebbero una lunga analisi, ma è qui sufficiente osservare alcuni aspetti sovrapponibili. Sia Musil sia Valéry parlano della propria ispirazione in termini metaforici, sottolineandone la diversità rispetto al normale andamento razionale. Lo scrittore tedesco accentua gli aspetti fisici del processo parlando di energia o dissipazione, impiegando termini ingegneristici adattabili a un campo metaforico non meccanicistico. Viceversa, il poeta francese arriva a una sorta di iper-metafora, per sottolineare, anche in contrapposizione con il suo antico maestro Mallarmé, la prevalenza del corporeo-mentale (la *voce*) sull'astrazione (il *Linguaggio*) nella genesi di un componimento. Si tratta insomma di riflessioni che inevitabilmente risentono della formazione culturale dei loro autori, ma che tendono a forzare i limiti imposti proprio dalle nozioni acquisite, per provare almeno a descrivere alcuni aspetti dell'effettiva nascita di un'opera: ed emerge, anche da questa prospettiva, la percezione di un lavorio pre-razionale, che mira a una stabilità nello stile.

I casi di dichiarazioni 'libere', o comunque non confezionate appositamente nell'ambito di poetiche da diffondere ufficialmente, sono numerosissimi, cominciando per esempio dal primo Romanticismo, con Coleridge e poi con Shelley, la cui immagine dell'attività creativa (la mente che trova la bellezza come fosse l'ultimo guizzo di luce che arriva da un carbone che si spegne) viene ripresa da Joyce nel *Ritratto dell'artista da giovane* e paragonata alla situazione di «incanto del cuore» indagata dal fisiologo Luigi Galvani. Ma connessioni forti tra la creatività e la mente *embodied* si possono ritrovare in autori tra loro molto diversi, da Dostoevskij a Mann, da Woolf a Pessoa e a Celan, sino a DeLillo o García Márquez, che ricorda l'ispirazione come un «momento sublime in cui le cose vengono da sé, come se le stesse scrivendo qualcun altro» (1996, trad. it. p. 41). E i materiali da indagare ulteriormente sarebbero ormai numerosi, dalle interviste sul modello di «Writers at Work» della *Paris Review* ai manoscritti e agli appunti di artisti pubblicati sulla rivista *Génesis* dell'Item di Parigi. Come sappiamo, anche i diari personali rispondono ad autoregolamentazioni o addirittura censure (cfr. Lejeune 2013), ma è comunque significativo ritrovare tratti comuni

relativi al con-muoversi di tutta la corporeità nello sforzo creativo.

E contrario, persino la celebre *Filosofia della composizione* (1846) di Edgar Allan Poe, che sottolinea fortemente l'importanza della composizione unitaria e della ricerca degli effetti sui lettori, è costretta a limitarsi a qualche cenno riguardo al «fondo oscuro» dell'ispirazione, che però viene implicitamente considerata una premessa essenziale. Di fatto, si potrebbe dire che il momento originario risulti decisivo, magari come antefatto non citato, anche nelle poetiche normative o razionalistiche: esempi molto suggestivi si potrebbero ricavare dallo *Zibaldone* di Giacomo Leopardi, in cui convivono le analisi critiche, spesso dettate da una forte polemica antiromantica, e le descrizioni di momenti creativi, all'insegna del superamento delle convenzioni, spesso grazie a una potente spinta immaginativa corporea, come nel seguente passo del 7 settembre 1821:

> L'animo in entusiasmo, nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnosissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte […].
>
> (Leopardi 1817-1832, p.1650)

Soprattutto per gli scrittori, queste fasi creative sono state ricondotte linguisticamente a due campi metaforici: quello naturalistico del generarsi più o meno improvviso (dallo sgorgare allo sbocciare, dall'illuminazione fulminea al progressivo rischiararsi e delinearsi dei contorni); e quello tecnico del combinare elementi noti (con attività come la selezione, l'accostamento, il montaggio ecc.). Si riconoscono due modelli fondamentali per la rappresentazione dell'ispirazione e del lavoro in specie letterario (ma il modello si può estendere a tutte le arti): quello della grazia improvvisa, eventualmente di origine divina, spesso del tutto pre-razionale se non irrazionale (la *mania*, il *furor* ecc.), peraltro da ricondurre all'ambito del dicibile per non cadere nell'incomprensibilità; e quello dell'*inventio* come scelta di materiali, su cui poi lavorare secondo regole precise o almeno precetti chiari, che permettano tanto la certezza dell'esito quanto la sua valutazione da parte di esterni (i semplici fruitori oppure i colleghi e gli esperti). Questi modelli, modificati nella sostanza a partire dalla svolta romantica, non hanno peraltro trovato alternative sufficientemente articolate: è chiaro che il *genio* opererà quasi esclusivamente secondo il primo modello, l'*artefice* secondo il secondo, sia pure in contesti del tutto diversi.

In generale, sarebbe ora importante iniziare un esame comparato dei *modi*

esteriori segnalati dagli autori (e l'insieme si potrebbe estendere a tutti gli artisti) in scritti che rispondono, come la *Biographia literaria* di Coleridge, alla domanda: «Cosa faccio quando scrivo una poesia?» o a una equivalente. Se anche si considerano come inevitabili le deformazioni che la resa linguistica apporta rispetto al comportamento fisiologico accertabile strumentalmente (si ricordino le pagine di Benveniste a proposito dell'uso dei resoconti da parte di Freud: Benveniste 1956, trad. it. specie pp. 105 ss.), resterà vero che le tracce di processi costanti o almeno confrontabili dovrebbero emergere con buona evidenza, tanto da appunti personali quanto dai veri e propri scartafacci preparatori delle opere (cfr. Lejeune 1998, 2013). Non si tratterebbe quindi di determinare i processi cerebro-corporei attivati o attivabili durante la 'creazione', bensì di stabilire quali fenomeni biologico-cognitivi siano stati percepiti come essenziali o comunque coinvolti durante un'elaborazione che puntava a un risultato artistico, e insomma a una stilizzazione (su questi aspetti ha riflettuto a più riprese Roland Barthes, sino al suo *Barthes di Roland Barthes*, 1975; ma importanti risultano anche le distinzioni fra creazione e invenzione proposte in Steiner 2011).

Si deve allora ipotizzare uno specifico percorso creativo, sulla base delle modalità sopra delineate. Si tratta di 'pensare la creazione', per parafrasare Paul Ricoeur (1998), in modo integrato, biologico-culturale, considerando la specificità di quella letteraria. È verosimile che un'accelerazione nella capacità di *blending* e di accostamenti metaforici sia stata generata dall'ausilio 'astratto' della scrittura, non solo supporto per la memoria ma, come si è già accennato, estensione delle capacità mentali, sia riguardo al passato e al presente, sia in proiezione verso il futuro. Il racconto orale aveva ovviamente alcune potenzialità attrattive forti, data la sua costituzione performativa adatta a gruppi comunitari ristretti e fortemente interessati; ma la possibilità di usare i versi e le storie come nuclei scritti e quindi stabili per tutti ha largamente esteso le potenzialità di base del discorso orale, rendendo le propensioni di fondo ancora più pertinenti e dense.

Il notevole incremento di potenziale offerto dalla scrittura fu ben colto in una lunga tradizione mesopotamica, indiana e poi occidentale (cfr. Malamoud 1989), ma fu sottoposto a verifica da Platone con il mito di Theuth nel *Fedro*, che disgiunge nettamente la sapienza che può nascere dal dialogo e dal confronto dialettico dalla conoscenza che si può ricavare dai testi scritti. Mentre nel *Cratilo* si mantenevano posizioni oscillanti sulla genesi del linguaggio e sulle sue potenzialità (naturali o convenzionali), nel *Fedro* il potere dei segni scritti è considerato pernicioso, essendo questi ultimi simboli come le parole ma fissi e non modificabili in virtù di un ragionamento filosofico-sapienziale. Ciò ha impedito a lungo di considerare le effettive potenzialità offerte dalla scrittura in quanto estensione delle propensioni cognitive profonde: solo grazie alla scrittura si poté

generare un tessuto linguistico *higher level*, appunto un *testo*, che comincerà a essere evidente nelle sue prerogative (di coesione, compiutezza ecc.) quando sarà fissato nel volume a stampa, venendo progressivamente a emarginare la trasmissione orale delle opere letterarie.

Per lunghissimo tempo però la compiutezza di un testo fu sempre parziale (essendo moltissime le opere che si prestavano a integrazioni, cambiamenti, riscritture), ed era posta in discussione dalla varietà della tradizione manoscritta, come constatò san Girolamo nel momento di intraprendere il suo immane tentativo di raccogliere, sistematizzare e infine tradurre unitariamente le sacre scritture giudaico-cristiane. Ma mentre emergeva una tendenza filologica e uniformante, che alla lunga arriverà a far coincidere scrittura-testo e razionalità-sapere laico (secondo il modello dell'*Encyclopédie*), potevano continuare a essere attribuiti al linguaggio poetico poteri magici di interpretazione autentica della realtà, oppure valori sacrali alle scritture in sé, e comunque a quelle riconducibili alla ritualità arcaica, per esempio con i vari miti sui geroglifici egiziani o in genere su pittogrammi e ideogrammi arcaici, riproposti anche in epoche moderne. Le potenzialità creative di tipo profondo, ancora biologiche, contrastano con la costrizione all'uso del linguaggio in quanto sistema di opposizioni fisse e razionalizzabili: ma non vanno dimenticati gli aspetti esoterici che si riscontrano nel Saussure studioso degli anagrammi o nella nozione di écriture di Derrida.

Si deve a questo punto riconsiderare nel suo insieme l'elaborazione del linguaggio attraverso la scrittura: in primo luogo, il potenziamento della capacità di *blending*, di giochi fra significanti e significati persino a distanza (con isotopie non percepibili in una sequenza orale), di costruzioni narrative con rinvii impliciti e con tutti i procedimenti di analessi, prolessi, ellissi, impossibili o molto difficili da realizzare in una performance. Proprio questi sono gli espedienti attrattori che vengono messi in atto durante la fase elaborativa scritta, esaminata dalla 'critica genetica' (cfr. Capitolo 2). Per ora occorre sottolineare che, soprattutto da parte di uno specialista quale Philippe Lejeune (2013), è stato ben individuato il valore soggettivante di questo lavoro sui 'brouillons': la creazione nella scrittura porta al dispiegamento di un 'io' proprio nell'atto di elaborazione stilistica.

2.7. Almeno provvisoriamente constatiamo che, dopo la lunga fase di creatività proto-artistica e, in specie per la letteratura, orale, anche il lavorio attraverso e sulla scrittura continua quello di trasformazione simbolica delle potenzialità biologico-cognitive, amalgabili con le varie acquisizioni culturali. Già nella fase tra preistoria e storia l'attività che possiamo definire come 'culturale' (senza però separarla nettamente dalle propensioni biologico-cognitive) ha plasmato le predisposizioni naturali e le ha trasformate in simboli, ovvero entità concrete o segni che possono

acquisire, con un processo di metaforizzazione e di condivisione sociale, una valenza distinta dal valore d'uso o semantico primario. Le esigenze evolutive e le vicende storiche ne hanno poi determinato diversi tipi (simboli, allegorie, metafore inconsuete…), che sono stati sempre meglio finalizzati grazie alla progressiva elaborazione di competenze o proprietà o *epistemi* di integrazione e complessità crescente, ben favorite per lungo tempo proprio dalla scrittura e dalla testualità in senso lato. Ma l'interazione con altri tipi di potenziamento (prima visuale ora multimediale) crea adesso nuove potenzialità, su cui si tornerà nel capitolo conclusivo.

Si può in ogni caso sostenere che le propensioni cognitive portano a sottolineare determinati aspetti della vita e della morte, gli eventi (dai pericoli alle gioie, dalla sofferenza ai desideri) espressi attraverso l'uso mirato di quella che ora chiamiamo arte, ovvero un'azione 'stilistica' operata a un *higher level* rispetto a manifestazioni emotivo-cognitive di primo livello. Pur con le ovvie modifiche dovute all'evoluzione storico-culturale, la letteratura e le arti continuano a proporsi come una forma di esaltazione e specializzazione delle varie propensioni biologico-cognitive sopra individuate: ma per giustificare questa capacità occorre ora riflettere proprio su quel suo tratto fondativo che, su basi tuttora molto incerte, definiamo *stile*.

Approfondimenti bibliografici

1.1. Sull'*inventio* cfr. Casadei 2011; Paduano 2013; Manacorda 2016, con riferimenti a Wilfred Ruprecht Bion e Gerald Edelman. Su attenzione e percezione attimale cfr. soprattutto Oakley 2009; su un versante più divulgativo, cfr. Levitin 2014; per una specifica attenzione ai fenomeni stilistici, cfr. Emmott, Sanford e Morrow 2006. Su ritmicità e ricorsività cfr. Rebuschat, Rohrmeier, Hawkins *et al.* 2011; a livello linguistico-concettuale, cfr. Moro 2015; sul versante prosodico, Fabb-Halle 2008. Su mimesi e simulazione incarnata cfr. almeno Gallese 2010; Gallese e Sinigaglia 2011; Oatley 2016; e andranno considerate le possibili obiezioni di ordine filosofico (per esempio, sul versante fenomenologico: cfr. Gallagher e Zahavi 2008; per una reinterpretazione in chiave di auto-mimesi cfr. Mormino 2016). Su *blending* e metaforizzazione cfr. soprattutto Fauconnier e Turner 2002; Turner 2014.
1.2. Per i diversi esiti cognitivi connessi alle attività di metaforizzazione *si vedano* gli interventi citati in Salgaro 2009; Calabrese 2013; Zunshine 2013.
1.3. Sul concetto di *attrattore* cfr. Claidière e Sperber 2007; Gandolfi 2008; Pinotti e Tedesco 2013, specie p. 183; Testa 2016.

1.4. Per il ruolo della simulazione incarnata nella fruizione simultanea di linguaggi artistici diversi cfr. Mithen 2007; Arbib 2013; Turner 2006; Gallese e Guerra 2015.
1.5. Sulle coimplicazioni tra uso simbolico del linguaggio e sviluppo cerebrale cfr. Deacon 1997, che riprende assunti di Ernst Cassirer e Heinz Werner; per un diverso quadro antropologico, Tattersall 2012; e *si vedano* anche Sperber 1996 e, per varie implicazioni sull'evidenza-pertinenza dei simboli linguistici, Sperber e Wilson 2012.
2.1. Per alcune ricerche recenti sull'arte preistorica cfr. Berghaus 2004; Bailey 2005; Haarmann 2009; Grauer 2015.
2.6. Per alcuni tentativi di interpretazione neuroscientifica della creatività cfr. Gibbs 1994, 2005; Sawyer 2012; Kaufman e Sternberg 2010; Baer 2015; Macchi, Bagassi e Viale 2016.

2. Lo stile come attrattore

Le forme, i simboli, il punctum

1. Non è necessario ricordare quanti sono i problemi relativi a una definizione soddisfacente del concetto di stile. Sin dalla grecità si sono confrontate concezioni che lo riconducevano in un ambito prettamente retorico e formale, facendo per lungo tempo coincidere lo stile con l'*elocutio*; e altre che sottolineavano invece la necessità di valutare la capacità di intercettare emozioni e sentimenti profondi, eventualmente sino a toccare il sublime. Ancora una volta dovremmo quindi fornire una rapida sintesi che funga da bussola orientativa. Ma più che riproporre in dettaglio le posizioni succedutesi nel corso degli ultimi decenni (per questo, basti il rinvio ad Aquilina 2014), è opportuno sottolineare che sono state numerose e contraddittorie le considerazioni descrittive e statistiche sui tratti ricorrenti dello stile, oppure quelle che lo ideologizzano sino a farne il *quid* stesso dell'artisticità in quanto essenza sfuggente e tuttavia intuibile. Addirittura, dalla seconda metà del Novecento l'uso del termine ha conosciuto un'espansione sempre più forte, venendo a indicare ogni tipo di distinzione formale rispetto agli standard, tanto nella moda quanto nel pensiero o nella vita personale. Tutto questo ha contribuito a rendere poco decifrabile il nucleo semantico-metaforico che è riscontrabile nel concetto di stile: qui cercheremo di ricondurlo alle sue premesse biologico-cognitive per inserirlo sia in una dimensione evolutiva sia in una prettamente storica.

Prima di sondare quest'aspetto, dobbiamo almeno segnalare schematicamente le implicazioni di alcune *idées reçues*. Un punto di partenza può essere costituito dall'assunto nietzschiano del 'grande stile', che indicava come necessario il superamento di ogni regola retorica e artificiale per riuscire a rappresentare le contraddizioni e le antiteticità percepibili soltanto sperimentando la pienezza del vivere: la fisiologia della creazione artistica è indispensabile secondo la *Gaia scienza* e comporta uno sforzo del corpo nella sua interezza, non solo della

razionalità ordinatrice (cfr. Vozza 2014). Viene così suggerito un nesso fra realizzazione di uno stile e espressione della biologia nelle sue potenzialità, che peraltro non possono attualmente essere considerate unicamente caotiche e disgregative, come avrebbe voluto Nietzsche.

Ma molto più frequenti sono state le concezioni dello stile che potremmo definire ‘ideologiche’ in senso lato; più nello specifico molte di esse comportano una teleologia, una finalità esplicita o implicita nella stilizzazione in quanto compimento di una creazione: l’obiettivo era ed è trovare una finalità nei tratti indicati come stilistici, sia in quanto esemplari di uno status mentale dell’artista (Nelson Goodman), sia in quanto sintomi di una condizione socio-politica (Meyer Schapiro, Fredric Jameson), sia in quanto individualizzanti rispetto alla psiche (da Leo Spitzer a Ernst Gombrich e Rudolf Arnheim: per un’ampia bibliografia, cfr. Bordas 2008; Casadei 2011, pp. 22-31). A queste interpretazioni si dovrebbero contrapporre le concezioni ateleologiche, che considerano lo stile come manifestazione libera e a-razionale di un impulso oscuro (così Maurice Blanchot o Jacques Derrida). Tuttavia è nei fatti difficile stabilire come si possa parlare di mancanza di finalità per un’elaborazione comunque applicata alla realizzazione di un prodotto che definiamo artistico – o quanto meno non limitato alla funzione d’uso.

I problemi riguardanti la delimitazione del concetto di stile sono molti altri ancora. Sempre per limitarci ad alcune macrocategorie, dobbiamo innanzitutto menzionare il rapporto fra stile e pensiero, intimamente connesso (e a volte fatto coincidere in ambito letterario) con quello fra stile e linguaggio. Se la tesi della totale identificazione di pensiero e linguaggio, corroborata sia sul versante filosofico sia su quello linguistico soprattutto nella prima parte del XX secolo, pare ora da rifiutare o da riconsiderare tenendo conto dei nuovi presupposti neurocognitivi, il fatto che lo stile possa coincidere con un aspetto essenziale della manifestazione del pensiero è tuttora considerato plausibile, al limite implicitamente, in molti trattati (cfr. Bottiroli 1997, 2013; Semino e Culpeper 2002; Meo 2008). Addirittura si sono ipotizzate intere culture basate sull’uso di un ‘pensare vuoto’, cioè libero e privo di un significato ultimo, quindi unicamente ‘stilistiche’, considerando dunque lo stile come una super-forma o pre-forma (Barthes), tuttavia ancora una volta difficilmente delimitabile.

Viceversa, soprattutto filosofi del linguaggio o linguisti di matrice strutturalista hanno sostenuto l’inutilità del concetto di stile, da ricondursi all’ambito della forma dell’espressione oppure al senso plasmato dai vari registri linguistici, eventualmente rivisitando posizioni espresse da Charles Bally all’inizio del XX secolo (cfr. Lang 1987; Molinié e Cahné 1994). Specificamente in campo letterario, sono state però difese le prerogative di un’analisi stilistica della lingua

degli scrittori, sia per riconoscere meglio l'etimo e quindi l'atto creativo (*iuxta* le posizioni già di Leo Spitzer), sia per valutare gli effetti della ricezione su basi semiotiche o cognitiviste, per esempio nei casi di Riffaterre e Stockwell (specie 2012, pp. 3-15 per una sintesi delle posizioni all'interno della stilistica cognitiva). In ogni caso, la valenza fondamentale dello stile è stata ribadita sia sul versante semantico (Burke 2013), sia su quello che si può definire genericamente formale-strutturale.

Va sottolineato che, a livello teorico, occorrerebbe discutere approfonditamente l'idea del passaggio dall'indistinto a una forma come unico modo effettivo per creare entità riconoscibili (ritagliando il 'molteplice'), secondo quanto è stato ipotizzato sin dalla filosofia greca e ripetuto in vario modo sino alla stagione romantica e in particolare sino alle riflessioni goethiane sulle forme simboliche e allegoriche antiche e moderne. Era comunque implicito che la forma dovesse costituire un modo per determinare un *organismo*, e dunque un'entità naturale o artistica dotata di compiutezza e, tendenzialmente, simmetria, chiara finalità ecc. (per una valida sintesi, cfr. Godani 2005). Tutto ciò non solo è stato posto in discussione sul versante teorico e su quello empirico, per esempio nell'attuale riflessione sullo statuto della forma in biologia (cfr. Pinotti e Tedesco 2013), ma ha trovato poi una notevole limitazione in campo artistico, dove ha preso sempre più piede, a partire dal Barocco, la tendenza verso l'*informale*, che tuttavia non può essere in alcun modo equiparato all'indistinto naturale. Si coglie qui la differenza che esporremo a breve tra una forma genericamente intesa, spesso fatta coincidere con lo stile, e un'elaborazione sulle forme, persino sull'informale, inteso però come materiale *deprivato* di forme (e non semplicemente indistinto), che pertiene invece al processo di stilizzazione (e che implica un *Kunstwollen* conscio o inconscio).

Si noti ancora che in questo processo di certo intervengono propensioni biologico-cognitive, e in particolare la possibilità di creare una modalità di attrazione, che in origine è forse fine a se stessa: almeno apparentemente le cose stanno così per il comportamento di una giovane scimpanzé, che inseriva un ciuffo d'erba in un orecchio appunto a mo' di orecchino e si faceva poi ammirare dagli altri membri del gruppo (cfr. van Leeuwen, Cronin e Haun 2014). L'evidente mancanza di una finalità immediata ha fatto parlare di tratti distintivi senza collegamenti con uno scopo utilitaristico-darwiniano; forse sarebbe meglio parlare di propensione attrattiva, che può avere anche ricadute effettive, magari nella scelta di un partner, ma che in ogni caso distingue il possessore di questo ornamento, ossia di questo fattore stilistico in apparenza 'vuoto'. La cui gratuità è tanto più apparente quanto più la capacità di veicolare un nucleo di senso verrà presto associata alla stilizzazione stessa, appunto in quanto elaborazione specifica rispetto

a una forma di partenza (sulle implicazioni di questi processi anche sul versante del linguaggio, cfr. Botha e Knight 2009, specie pp. 1-15).

Al momento non è sufficiente ridurre i problemi stilistici a funzionalità cerebrali, che sembrerebbero segnalare predisposizioni a cogliere il bello e quindi le elaborazioni stilistiche riuscite (cfr. almeno Ramachandran 2003, trad. it. pp. 46-61; Zeki 1999, 2009; per una disamina dei limiti di un riduzionismo estetico all'uso e alla fruizione del 'materiale', cfr. Bertram 2014). Al di là della ristrettezza dei dati sperimentali e dei limiti ancora insuperabili nella valutazione complessiva delle reazioni a fatti estetici, occorre considerare la forte mediazione generata dalla preparazione culturale, e in specie dalla lunga esposizione a precisi canoni riguardo la bellezza o la bruttezza, stabiliti nelle varie tradizioni culturali e progressivamente introiettati dai singoli individui. Invece, in analogia a quanto tentato, pur senza compimento, soprattutto da Merleau-Ponty (1969; cfr. Johnson 1994), si analizzerà lo stile come potenziatore di propensioni biologico-cognitive, che può diventare in sé oppure generare uno specifico *elemento attrattore* (per il concetto, cfr. Capitolo 1, § 1.3), cercato consapevolmente o, dall'epoca romantica in avanti, anche inconsciamente. Lo stile non sarà forse l'uomo stesso, ma una capacità di livello superiore, fondata su propensioni biologiche, probabilmente sì.

2. La mancanza di una definizione sufficientemente condivisa del concetto di stile spinge a proporre alcune considerazioni operative. Ciò che possiamo chiamare 'stile' va identificato con una proprietà di secondo livello, che consiste nel finalizzare a un effetto attrattivo una o più di una delle potenzialità biologico-cognitive individuate nel precedente capitolo. Essa si delinea quando un tratto distintivo che emerge da uno sfondo non caotico (per esempio, un punto colorato in un campo bianco, un accordo distinto nel corso di un basso continuo ecc.) non solo viene percepito per la sua forza attrattiva autonoma, ma viene rielaborato, da solo o insieme ad altri, per creare elementi attrattori *higher level*, che riescano a veicolare nuclei di senso anche di tipo simbolico. Lo stile, quindi, non è semplicemente un insieme di tratti formali organizzati più o meno consapevolmente; è invece un'elaborazione di alcune potenzialità biologico-cognitive, in grado diverso a seconda del tipo di arte e di finalità, che rende attrattiva, e quindi degna di attenzione, memorizzazione ecc., un'opera che deve entrare nella sfera ambientale a lei prossima, e punta a mantenere i suoi effetti per una lunga durata temporale.

Un esempio, partendo da quanto già analizzato nel Capitolo 1. La rappresentazione di una forma umana di tipo femminile con un tratto degno di attenzione (la grossezza), che può venire a simboleggiare la fertilità/fecondità, comincia a essere contraddistinta da uno stile quando quel tratto è volutamente esagerato, come nelle veneri steatopigie, che risalgono ai primordi dell'arte

preistorica (circa 40-35 000 a.C.) ma potrebbero essere molto più antiche, se venissero classificate come manufatti quelle di Tan-Tan e Berekhat-Ram (circa 300 000 a.C.): in effetti sussistono dubbi proprio per la mancanza di caratteri distintivi-attrattori che risultino indiscutibili, come nel caso di quelle più recenti. Se si accettasse questa classificazione, sarebbe evidente il progressivo perfezionamento dell'azione stilistica: l'elemento attrattore (grossezza = fecondità) diventa addirittura iperbolico, per essere più efficace, essendo considerato ampiamente probabile che le statuine siano strumenti magici prima che prodotti artistici: in ogni caso, l'elaborazione 'stilistica' mira ad attirare attenzione e rispetto da parte degli osservatori-fruitori. Un principio analogo vale per le figure eccessivamente alte, a segnalare autorevolezza, o di aspetto orribile-mostruoso, a incutere timore: si pensi alle statuine teriomorfe o terioantropiche, come il cosiddetto «Uomo-leone» di Hohlenstein Stadel (sul cui *blending* si sofferma Turner 2014); alle divinità egiziane, indiane, cinesi, in parte greco-romane, quasi sempre atteggiate in modi autoritari o minacciosi. (Un ampio discorso, a livello antropologico, meriterebbero poi le musiche e i canti che puntano a riprodurre una ritmicità naturale o primordiale, come nei mantra.)

Se teniamo a fondamento il nesso stile-biologia, e quindi la concezione dello stile come generatore di attrattività, ovvero come proprietà *higher level* rispetto alle potenzialità biologico-cognitive, possiamo giustificare meglio la sua importanza in una prospettiva evolutivo-culturale: gli effetti di potenziamento risultano utili in molti campi essenziali per la prosecuzione della vita, e la stilizzazione può modificare il rapporto con la sfera del mondo esterno, per esempio producendo oggetti magici più impressionanti o disegni più efficaci. Dovremo però cominciare subito a distinguere varie fasi storicamente accertabili nello sviluppo di questa proprietà, che acquisisce connotazioni sempre più complesse.

Un primo aumento di complessità può essere indicato nella finalizzazione dello stile a sottolineare non una componente antropica generica (per esempio, la fecondità), bensì un evento specifico, come nel caso del disegno di Lascaux con la scena realistico-simbolica della morte contemporanea dell'animale e dell'uomo: al secondo potrebbe essere riservato un rito di passaggio a un ambito ultraterreno, debitamente stilizzato grazie a simboli riconoscibili, che forse mediavano l'azione dello sciamano. Le mere abilità tecniche, dimostrate con ben altra competenza nella riproduzione mimetica di animali, non sono più sufficienti a indicare la complessità di questo evento-nucleo di senso: occorre un'organizzazione mentale, ovvero un 'dominio concettuale', e una specifica stilizzazione, che per esempio agisce nello schematizzare, e in molti casi nel rendere simbolici, i più sottili tratti antropici. Questo processo rende essenziale una finalizzazione significativa delle proprietà attrattive, che vengono attribuite pure a manufatti (per esempio, disegni,

statuine ecc.) non più mimetici ma esclusivamente simbolici, il cui significato è però condiviso in una sfera comunitaria (un buon esempio di tutte le potenzialità può essere rappresentato dai disegni nelle grotte di Laas Gaal in Somalia). A questo punto, lo stile diventa anche un'abilità applicabile su altri stili, ricavabili da forme già finalizzate, che consentono di sfruttare l'effetto della tradizione culturale: la variazione su una forma già precedentemente stilizzata può risultare ancora più potente e attrattiva rispetto alla precedente, grazie allo sfruttamento degli effetti di ricorsività.

Dopo questa fase di accrescimento dell'elaborazione, purtroppo difficile da circoscrivere temporalmente (ma senza dubbio ben compiuta prima delle attestazioni letterarie sumeriche, già molto complesse da questo punto di vista), diventano evidenti le implicazioni delle proprietà stilistiche. Esse cominciano progressivamente a riguardare vari aspetti. In primo luogo, la trasmissione di nuclei di senso fondamentali da un punto di vista antropologico (le nozioni basilari sulla vita e la morte, gli eventi concreti, collettivi e poi individuali, gli eventi simbolizzati e i simboli *tout court* ecc.) inizia ad avvenire attraverso sottolineature codificate, quindi 'generi', tipologie stilistiche che si associano a un contenuto fondamentale. D'altro canto, il fatto che un medesimo tratto stilistico può essere ripreso in sfere ambientali diverse, mantenendo un'attrattività, è legato al ripetersi di stereotipi in culture molto lontane. Attraverso il processo di codificazione e stereotipizzazione, poi, lo stile si allontana da un determinato contenuto, e può addirittura diventare autonomo: è probabilmente questo ulteriore sviluppo che porta all'impreziosimento dell'oggetto comune, per esempio alla decorazione geometrica del vasellame. Sembra da escludersi una valenza sacrale o propiziatoria, e prevale invece la volontà di aumentare il valore dell'oggetto stesso, rendendolo più attrattivo in un eventuale commercio. L'elemento stilizzato diventa quindi *ornamento*, e ciò produce, alla lunga, l'idea che lo stile sia separabile senza difficoltà dai contenuti veicolati: è l'idea greca e poi, per lungo tempo, occidentale, dello stile come 'veste', come *elocutio*, o in generale come aggiunta rispetto a un contenuto precostituito.

Da un altro punto di vista, lo stile diventa il veicolo per sottolineare aspetti decisivi non solo nella visione, ma addirittura nell'interpretazione del mondo. Questo scatto avviene soprattutto in ambito letterario, perché l'uso consapevolmente stilizzato di determinate formule (per esempio, ritmi e anafore di tipo sacrale) produce una notevole complicazione rispetto al linguaggio ordinario e spesso genera, volontariamente o meno, un'oscurità che risulta a sua volta attrattiva, perché necessita di una spiegazione. Ciò può spingere a rendere più complesso e insieme più ricco il discorso proposto: i nuclei di senso si complicano in rapporto al raffinamento nell'elaborazione dell'elemento attrattore. Quest'ultimo

può aspirare a una valenza *prototipica*, cioè a essere un modello vincolante per le variazioni successive: è il caso degli stili ripetuti pressoché in maniera identica in luoghi e tempi diversi. Oppure può diventare un *punctum*, se in maniera spesso inconsapevole evoca suggestioni e innesca processi emotivo-cognitivi: quest'ultima sfumatura, sulla scorta di Barthes (1980), si può forse riservare a effetti molto personali (come quelli veicolati da una fotografia) e tendenzialmente pre-razionali, tali da essere privilegiati dalla svolta romantica in poi. Ma attraverso la sua azione lo stile genera *attrattori* e riesce a condensare le prerogative biologiche umane nella trasmissione di nuclei evidenti (la notizia rilevante, la nozione utile, l'evento fondamentale ecc.) oppure complessi e oscuri (il fatto misterioso, la colpa nascosta, l'insegnamento non scontato ecc.): vedremo meglio nel Capitolo 3 come si possono collegare questi aspetti.

3. Ma entriamo ora in una dimensione propriamente storica. Nella Grecia del V-IV sec. a.C., le potenzialità dello stile sono ormai tutte esperite. Cominciarono allora tentativi di definizione, che peraltro produssero soprattutto una forma di classificazione-razionalizzazione. È il grande sistema aristotelico di poetica e retorica che viene ad affermarsi, con una sempre più netta separazione, già platonica, fra il procedere razionale-dialettico e quello irrazionale-poetico (o artistico in genere). Nella concezione dominante lo stile letterario viene ricondotto all'ambito retorico, un catalogo di opzioni stilistiche al cui interno il grande autore riesce a scegliere al meglio i vari tipi di ingredienti a lui necessari. Di qui la già citata metafora della 'veste stilistica', il rivestimento adeguato dopo un'attenta selezione degli argomenti, che sintetizza lo schema concettuale su cui si costruiscono le principali poetiche sino alla svolta romantica.

Ovviamente questa ricostruzione non dà conto di molte varianti. Innanzitutto la concezione del *sublime* risalente allo pseudo-Longino indicava nello stile una forza impressiva, tale da superare le divisioni tra i generi già ben evidenti nella letteratura greco-latina: una prospettiva che consente in astratto di confrontare Omero con Aristofane in base agli effetti da loro suscitati. L'assunto iniziale («Il Sublime trascina gli ascoltatori non alla persuasione, ma all'estasi, perché ciò che è meraviglioso s'accompagna sempre a un senso di smarrimento, e prevale su ciò che è solo convincente o grazioso, dato che la persuasione in genere è alla nostra portata, mentre esso, conferendo al discorso un potere e una forza invincibile, sovrasta qualunque ascoltatore»: trad. it. in Guidorizzi 1991, p. 43) è molto chiaro riguardo al tipo di potenziamento che si chiede a chi aspira al sublime. Non si tratta di convincere razionalmente o emotivamente, ma di trasportare in una condizione *altra*, di condurre all'estasi meravigliosa, nella quale non contano più né le tecniche dell'*elocutio* né i singoli sensi, ma al limite l'energia dell'immaginazione,

di fatto messa in movimento dallo stile dell'opera. Dal punto di vista che qui stiamo adottando, si potrebbe parlare dell'intuizione di una potenzialità ulteriore rispetto ai materiali di partenza, e anche alle tecniche retoriche utilizzate per ottenere un risultato verosimile e persuasivo, più o meno direttamente implicate nelle poetiche di matrice aristotelico-oraziana. Questa potenzialità produce effetti cognitivi fortemente connessi alla creazione di una sensazione di smarrimento, ovvero di straniamento, che però deve poi condurre alla consapevolezza di una condizione diversa da quella di verosimiglianza, ben adatta a sottolineare un elemento attrattore o *punctum*. Ciò non implica che questa sia una concezione dello stile completa, tutt'al più potremmo parlare di integrazione rispetto a quella a lungo dominante, e tale da coinvolgere effetti almeno in apparenza negativi, perché il sublime può provocare sbigottimento (*ekplèxis*), sorpresa (*taumastòn*), spavento (*fòbos*).

Altri tipi di connessione fra proprietà dello stile ed effetti prevedibili, o viceversa meravigliosi, sono stati posti in evidenza, più che dallo pseudo-Demetrio, che pure propone nel suo trattato buone osservazioni riguardo alla presenza della metafora nello stile grandioso, da Ermogene di Tarso. Il suo *Sulle idee* (I-II d.C.), pur non risultando approfondito rispetto ai vari trattati precedenti, offre tuttavia numerose suggestioni su come definire alcuni effetti d'insieme generati dagli stili. Viene abbozzata una sorta di scalarità, che parte da stati impressionistici (*safèneia*, *mèghezos*…) per arrivare a quelli veritativi (ossia connessi all'*alèzeia*), individuabili persino in un ambito, quello delle finzioni letterarie, spesso accusato proprio di stravolgere le certezze filosofiche e razionali. Ancora una volta lo stile assume una valenza asseverativa rispetto a condizioni tipiche della natura intellettuale dell'essere umano, ma con evidenti ricadute corporee ed emozionali: non a caso questo tipo di concezione ritornò in auge fra Cinque e Seicento, perché consentiva una gamma notevole di applicazioni, in particolare al nuovo teatro, necessarie dopo la fase più imperiosa dell'aristotelismo rinascimentale. Siamo in perfetta corrispondenza con l'espansione patetica ed empatetica delle arti tra Manierismo e Barocco. Ma ora le intersezioni fra retorica, letteratura, pittura, musica e teatro possono essere confrontate in modo credibile, e non soltanto per accostamenti intuitivi, se le si considera nell'ottica di una complessiva fase stilistica all'insegna della metaforicità per la prima volta del tutto libera di associare e fondere campi semantici *incongrui*. Questa attitudine ha permesso anche confronti a distanza fra le opere barocche e quelle avanguardistiche dell'inizio del XX secolo. La stessa metafora del 'mondo come teatro', di origine classica ma risemantizzata nel periodo in esame, è resa produttiva dal tentativo di rappresentare scenicamente non solo singole vicende, bensì la complessità dei comportamenti umani e delle loro implicazioni, fondendo

ambiti precedentemente tenuti separati fra letteratura, trattatistica etica, raccolte di *exempla* ecc. Basti pensare alla produzione di Shakespeare in quanto insieme costituito da numerosi addendi. Così, una concezione stilistica prevalentemente incentrata sulla propensione biologico-cognitiva al *blending* produce una prima grande rottura rispetto ai vincoli razionalistici e di verosimiglianza.

4. Se ci si concentra ora sulla cosiddetta svolta romantica, non è per ripetere le ormai consolidate analisi storico-culturali, in particolare quelle di Abrams (1953) e di Berlin (1965), che saranno qui tenute a riferimento. Di certo, la questione dello stile è da considerarsi epifenomenica rispetto ai contrasti radicali che coinvolgono *in primis* la sopravvivenza di forme sacrali e religiose di fronte agli attacchi dei pensatori legati all'illuminismo e allo scientismo laico. Il tratto da rilevare è che il movimento romantico nel suo insieme (ossia al di là delle pur importanti distinzioni nazionali), inteso come forma intellettuale e artistica di rottura rispetto a una tradizione sentita come perenta e priva di ogni attrattiva, agisce contemporaneamente sia sul versante dei temi che su quello delle forme, e solo su questa base si riconosce uno *stile* romantico. In effetti, molte delle parole-chiave, nonché molte delle immagini e dei miti sorti tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento, potevano o rimanere nell'alveo della tradizione, o diventare esempi stravaganti, se non si fosse sentita con forza la nascita di una modalità inedita di intendere il concetto di arte e l'uso dei materiali artistici. Il punto di svolta trova il suo emblema nell'artista che non mira ad affascinare con la sua abilità, bensì a creare mondi possibili in cui si sperimentano condizioni primigenie e occultate: il genio-demiurgo rigenera nella sua opera, stupendo organismo, l'universalità dell'umano, dalla condizione infantile pre-linguistica (non ancora pre-natale) sino alla sensibilità persistente nelle situazioni *post mortem*. La 'verità' di queste visioni appartiene all'aspetto ideologico della cultura romantica, mentre la loro efficacia e attrattività, ottenute grazie al coinvolgimento di propensioni o funzioni a- o irrazionali (per ora genericamente collocabili nell'inconscio biologico-cognitivo), fa parte del nuovo stile, che corrisponde alla capacità di veicolare nuclei di senso incredibili e però da accettare *sospendendo l'incredulità*. Perché appunto la nuova creatività chiede la *suspension of disbelief*, e ciò consente di ampliare gli ambiti in cui si può realizzare un elemento attrattore che tocchi il rapporto fra conscio-plausbile e inconscio-incredibile, generando una strana bellezza.

Con il Romanticismo, lo spostamento dei confini della bellezza sembrerebbe andare in una direzione antinaturalistica, per esempio rifiutando le simmetrie e le armonizzazioni, da sempre considerate come perfezionamenti delle leggi di Natura. Il movimento romantico produce uno scarto paragonabile a quello delle geometrie non euclidee rispetto alla geometria classica: la Natura è ben più complessa,

selvaggia, irregolare della sua versione semplificata e razionalizzata riscontrabile nell'arte canonica. Ciò implica che il bello non può essere circoscritto dai paletti delle poetiche aristotelico-classiciste, e deve cominciare a comprendere ciò che sovrasta l'essere umano, ovvero quanto manifesta il divino e il sacro al di fuori dei limiti della ragione. Questo *Streben* (la 'tensione verso altro', su cui *si veda* già Bauch 1928) non avrebbe potuto trovare grande spazio nell'epoca borghese, se non fosse stata disponibile una categoria sufficientemente forte per raccogliere queste nuove propensioni: quella del sublime, riletta e risemantizzata prima e dopo Kant.

Possiamo qui individuare uno dei fattori fondativi dell'arte moderna, che ancora una volta emerge dalla genesi di un nuovo stile, in grado di rielaborare propensioni biologico-cognitive. Si trattava non di contestare singoli aspetti del sistema artistico classico-aristotelico, come era avvenuto per esempio con il Barocco, bensì di considerarlo come sottoinsieme di un aggregato ben più ampio, caratterizzato da un'esplorazione libera dell'universo della Natura in tutti i suoi aspetti: la nuova sfera-*Umwelt* dell'artista comprendeva gli ambienti selvaggi, le forme primitive, la dimensione antropica pre-razionale (con i correlati della morte e della decadenza dell'umano, esplicite per esempio nell'interesse per le rovine o per la putrefazione), gli incubi (non ancora, ma già quasi, sentiti come sintomi dell'inconscio). Il bello canonico e in genere le forme stilistiche tradizionali erano ridotti a casi speciali, mentre la nuova creatività si estrinsecava elaborando, con uno stile che accettava il brutto e l'incongruo, una sostanza del contenuto alternativa ma 'reale' e addirittura rintracciabile in sede storica: di qui la mitizzazione del Medioevo come epoca fortemente creativa, o di Omero, Dante e Shakespeare come geni immuni dai vincoli classicisti, e così via. Tutto questo non sarebbe però risultato convincente se non fosse sorta una modalità elaborativa, la nuova *inventio* libera di mescidare e contaminare, che si esplicitava in uno stile segnato soprattutto da una caratteristica, l'imprevedibilità che costringe all'attenzione pura, senza preconcetti o pregiudizi e genera, più che un momentaneo stupore, come la meraviglia barocca, un sentimento misto e difficilmente definibile (come la *Sehnsucht*: cfr. Kirchhoff, Vicenzotti e Voigt 2012) o addirittura un'angoscia inesplicabile, che comincia a inoltrarsi in territori inconsci. Viene riattivata quindi una potenzialità biologico-cognitiva, l'attenzione, e assunta come cifra primaria, cui ne vengono associate altre (per esempio, la creazione di campi metaforici e di simboli attraverso processi inediti di *blending*), sino a rovesciare tutte le procedure ritenute sufficienti per ottenere una buona opera classicista.

Raccogliamo alcuni spunti interpretativi. In primo luogo si può affermare che la dominante del nuovo tipo di stile-attrattore, l'imprevedibilità tematica e insieme formale, diventa più radicale di quella barocca perché progressivamente sovverte i

valori acquisiti e non prevede un possibile riassestamento, come spesso avveniva con il meraviglioso secentesco. Questa tensione assume una valenza rivoluzionaria del tutto compatibile con quella di tipo razionalista-illuminista, però di segno opposto: non la ragione ma l'irragionevolezza dovrebbe andare al potere. La radicalità oltranzista del Romanticismo, del resto, proprio per il rapporto dialettico che intrattiene con il suo rovescio, è destinata a un decadimento rapido, come avverrà d'ora in poi per tutte le 'novità' artistiche. Addirittura le varianti artistiche del Romanticismo si acclimateranno in ambito borghese come elemento inquieto ma non più perturbante, prefigurando un destino comune alle successive avanguardie.

In secondo luogo, la dominante biologico-cognitiva del nuovo stile coinvolge un uso dell'analogia sempre più anti-evidente e forzoso; di qui un *blending* che porta a privilegiare gli ossimori, le mescolanze di alto e di basso, insomma il grottesco nei termini usati da Victor Hugo nella prefazione al *Cromwell*. Con il grottesco la sfera stilistica del Romanticismo è completa in tutte le sue manifestazioni. Dopo l'immediata individuazione del sublime come grado più alto, collegato alle idee di sacralità, eccezionalità, sproporzione ecc., col precisarsi delle poetiche e con la realizzazione di molte opere si costituisce nei fatti la scalarità della nuova gamma stilistica, che trova il suo grado più basso appunto nel grottesco: un'opera che fonde il bello canonico e il ributtante, che cerca la purezza nell'abietto, è nelle condizioni di manifestare al meglio le potenzialità cognitive dell'*ibrido* in quanto territorio-ambiente di sperimentazione.

Su questa base, che garantisce l'attrattività degli stili imprevedibili-incongrui, vennero realizzate infinite variazioni: per esempio, il sublime e la purezza furono raggiunti persino nell'ambito del brutto, come è evidente in un'opera che condensa gran parte delle componenti sin qui indicate (e di fatto costituisce un capolavoro ancora reinterpretabile), *Les fleurs du mal*, voluta ibridazione delle forme più glaciali e dei temi che, sottraendosi alla valutazione etica, diventano materia per una visione simbolico-allegorica ormai decisamente orientata verso l'inconscio. D'altra parte, la mescolanza imprevedibile è fondamentale nel genere che meglio si prestava a una continua aggregazione di materiali eterogenei, il romanzo nelle sue varianti francesi, come dimostrano già l'insieme della *Comédie humaine*, assemblaggio di sottogeneri variegatissimi, e *Notre-Dame de Paris*, in sé eterogenea e iper-sorprendente.

Come si sa, molti di questi tratti diventeranno ben presto stereotipati e inadatti a generare gli effetti previsti. Tuttavia la potenzialità di uno stile che consente di attrarre l'attenzione ibridando campi semantici lontanissimi, tematici o concettuali che siano, resterà a lungo attiva, e anzi sarà rivitalizzata, sia sul versante dell'inclusività nel territorio dell'abietto-sublime (specie a fine Ottocento: cfr. Praz

1930), sia in quello del fantastico di tipo tecnologico e a sfondo psicanalitico (con le avanguardie: cfr. *infra* § 5). Le propensioni biologico-cognitive si fondono quindi con le potenzialità stilistiche più adatte a rappresentare una *Umwelt* ormai caratterizzata dalla metamorfosi imprevedibile e angosciante, sia a livello politico-sociale sia a livello culturale, dove si generano, al di là delle mode poco durature, vari effetti di lunga durata grazie al processo mitopoietico più forte ed evidente dai tempi della Grecia pre-cristiana (a prescindere da singoli casi eccezionali, come quelli di Dante o di Shakespeare).

5. Si può ora tentare di definire meglio la novità specifica della fase sperimentale primonovecentesca che definiamo modernista-avanguardista. La distinzione fra queste due modalità generali ha certo motivazioni storiche concrete, se è vero che Proust e Woolf vengono spesso indicati come esponenti del modernismo e Marinetti o Majakovskij o Breton di vari tipi di avanguardie. Tuttavia non si può negare che gli accostamenti forzati non mancano nemmeno in questa suddivisione: Proust e Woolf possono essere modernisti alla stessa maniera di Pound, Eliot, Joyce o Kafka? Basta individuare o ipotizzare nelle opere moderniste un rapporto con la tradizione ancora in essere per sancire una differenza radicale da quanto teorizzato dalle avanguardie storiche, che invece imponevano l'assolutamente nuovo come valore in sé? *Make it new!* era uno slogan poundiano, che appunto dovrebbe essere tipicamente avanguardista ma arriverebbe invece da un esponente del modernismo. E le componenti classificate come 'decadenti' in Proust, o 'postmoderne' in Joyce, debbono essere considerate solo marginali? O ancora (ma si potrebbe continuare con le questioni irrisolte) autori come Rilke, Mann, Musil, Valéry dove dovrebbero essere collocate in questo quadro?

Insomma, sono precari tutti i tentativi di fissare rigidamente anche solo i picchi della fase più acuta dello sperimentalismo letterario all'inizio del XX secolo. Parrebbe allora più fruttuoso cominciare a indagare queste opere classificando meglio la loro sperimentazione, per esempio segnalando come tratto comune a quasi tutte le tendenze una cifra stilistica all'insegna della mescolanza sempre meno giustificata (il trait d'union con il movimento romantico), controllata però con la tecnica del *montaggio*, adattamento stravolto di una competenza che aveva dato i suoi frutti soprattutto in ambito tecnico-cinematografico ma risultava ancora esclusa da quello prettamente artistico. Qui si dovrebbero richiamare le notevoli intuizioni di Benjamin (1936) sull'arte nell'epoca della riproducibilità, che peraltro riguardano soprattutto le cause e gli effetti socio-economici; viceversa, è lecito ipotizzare che, a livello cognitivo, lo stile del montaggio venga percepito come un modo per ibridare l'arte non con altre forme artistiche o naturali, bensì con la quotidianità del mondo borghese, con un ambiente caratterizzato, più che da

utensili ‘antropici’ (le estensioni dirette della corporeità), da macchine complesse, inquietanti e insieme necessarie. È sulla possibilità concreta che il vivere umano diventi un montaggio o assemblaggio di pezzi o frammenti *non manipolabili* che s’interrogano tutti gli scrittori effettivamente sperimentali, e ciò spingerebbe per esempio ad allontanare Proust da Joyce o l’Eliot della *Waste Land* dal coevo Valéry degli *Charmes*.

La propensione alla metaforicità tendenzialmente oscura, tipica del simbolismo ovvero del tardoromanticismo, viene superata perché non si ha più alcun obbligo di suggerire una sua motivazione: non essendo ipotizzabile un senso ulteriore, addirittura sacrale e in ogni caso nascosto, è necessario ritrovare l’eccezionalità dell’arte in una tecnica analoga a quella che, nelle sue varie sfaccettature, domina il mondo, però ben più ardita e complessa. Ecco che la componente del *blending* metaforico si unisce a quelle di una ritmicità inedita e di una creatività che deve sfociare nel *totalmente* altro rispetto alla realizzazione industriale di macchine ben funzionanti, che pure costituiscono un modello fondamentale. Le opere cubiste o surrealiste, le musiche seriali, i testi letterari creati per aggregazioni casuali hanno in comune lo stile che si fa tecnica, ma assurda e inquietante, contro quella funzionalista-razionalista che rappresenta la nuova norma. Come già notava Steiner (2001), il grado zero di questo processo è rappresentato dallo sberleffo dadaista, che pone in cortocircuito l’arte e l’industria con il *ready-made*: la fontana-orinatoio di Duchamp è l’emblema del nuovo processo creativo, è lo stile come montaggio che agisce virtualmente sino a trasformare lo scatologico in sublime, rendendo elemento attrattore proprio ciò che di solito evitiamo di guardare. La deiezione è una parte della biologia perennemente censurata, e invece ora stilizzata attraverso la sua trasformazione implicita in arte: la nostra disponibilità alle strane attrazioni generate dagli stili postromantici ci spinge a cogliere nell’orinatoio capovolto, più che una mera provocazione, l’allegoria di una condizione (borghese-moderna o addirittura di più lunga durata) di cui solo l’arte può far cogliere le convenzioni assurde.

La suddivisione modernismo-avanguardie riesce a cogliere solo alcuni aspetti della nuova fase culturale, che andrebbe definita come sperimentalismo tecnicizzato. Lo stile dominante dell’epoca lavora su materiali precostituiti, ma svelando la mitologia-ideologia implicita nelle tecniche più avanzate: l’arte assume, seppure in un tentativo conflittuale di demistificazione, quella stessa tecnica di montaggio ‘autosufficiente’ che aveva cominciato a trionfare con la realizzazione della Tour Eiffel (1889), e soprattutto con la sua progressiva e contrastata accettazione da parte dell’intellighenzia parigina, in quel momento pienamente consonante con gli ideali simbolisti, e semmai con la difesa delle grandi opere urbane monumentali da poco realizzate. Un’opera *unicamente*

ingegneristica costituiva uno *choc* ben superiore a tante presunte o supposte perdite d'aureola: la definizione ben presto attestata di 'Torre di Babele' per indicare il nuovo mostro è una spia estremamente chiara di quanto lo stile come tecnica, e viceversa, attraesse, scandalizzasse ma colpisse nel segno. Tuttavia, fra quest'opera comunque situata all'interno dell'*establishment*, simbolo di un trionfo autonomo della tecnica, e l'operazione avanguardista di riuso stilizzato del montaggio resta un evidente gap concettuale e ideologico.

Per riuscire a superare l'*impasse*, proviamo a proporre una gradualità, limitatamente almeno alla letteratura, che deve partire dalle opere fondate su scelte che propongono come stile il montaggio in sé, con valenze che vanno dal puro dadaismo alle prosecuzioni-variazioni surrealiste. Si possono poi considerare (senza obblighi di cronologia, ma con una scalarità di elaborazione del montaggio), le opere che:

– lavorano soprattutto sulla manipolazione pratica della tecnica, operando con la grafica, i collage, l'accostamento di spezzoni incongrui, come avviene nelle composizioni futuriste o cubofuturiste di Marinetti o Majakovskij; – colgono e introiettano la tecnica procedendo per accumuli caotici o controllati, come nei *Cantos* e nell'*Ulysses*;

– uniscono la nuova idea stilistica con una propensione alla compiutezza più marcata, anche se non raggiunta, come nel caso della *Waste Land* (fatta di frammenti, sì, ma adeguatamente scelti) e del *Der Mann ohne Eigenschaften* (un progetto che doveva chiudersi, nonostante le continue diversioni sterniane);

– risentono del clima sopra individuato, ma seguono vie decisamente diverse e quindi attraggono per la complessità della loro realizzazione e non per l'effettiva novità: è il caso, oltre che del Proust tutto 'anteriore', del Mann della *Montagna magica* o, in modi diversi, della Woolf di *Mrs Dalloway*.

In questa ricostruzione, che potrebbe essere di molto ampliata (per esempio, con riferimenti a romanzieri statunitensi, tedeschi, italiani ecc.: cfr. Taylor-Batty 2013; Gasiorek 2015; Quigley 2015), ovviamente restano marginali alcuni testi, come è inevitabile: a parte quello di Proust, il caso forse più vistoso è quello di Kafka (ma forse i suoi personaggi *subiscono* la tecnica come la burocrazia), che peraltro rappresenta da molti punti di vista un'effettiva eccezione, e che comincerà ad avere un'influenza solo a distanza di tempo, quando il filone surrealista avrà a sua volta trovato una dimensione non solo aggregativa e onirica ma anche iperselettiva e iperrazionalista: si pensi a Magritte e poi a Escher, rispetto a Dalì o Ernst. Non si tratta comunque di valutazioni, che non sono direttamente coinvolte a questo livello, bensì di definizioni dell'incidenza di una cifra stilistica larga, che agisce con gradualità diverse per veicolare nuclei di senso molto divaricati nonostante le apparenze (dall'ironia esorcizzante di Joyce all'ipersensibilità autodistruttiva di

Woolf c'è un abisso), accomunati però dalla propensione profonda a realizzare testi composti e non opere compatte, ibridazioni per giustapposizione e non oggetti unici.

La chiusura di questa fase può essere segnata emblematicamente dall'opera che riconduce l'intera tecnica di elaborazione linguistica e plurilinguistica allo stile, creando un superlinguaggio letterario, integralmente analogico-mescidato, generatore di lingue e stili *altri* in modo quasi automatico, e non certo attraverso l'oscurità sublime del *Coup de dès* mallarmeano. Si tratta ovviamente del *Finnegans Wake*, che nasce direttamente dalla stagione appena indicata (1922, in continuità perfetta con l'*Ulysses*) e giunge però all'uscita nel 1939, in una stagione ormai segnata dalla fine di ogni illusione sulla tecnica come salvezza della realtà moderna e come nuova mitologia (e i tempi storici, entro i sei anni della Seconda guerra mondiale, si allineeranno). Ma che la genesi testuale sia ormai dipendente in modo integrale dalla stilizzazione, e qui in particolare dall'uso attrattore dell'aspetto anagrammatico del linguaggio, il lato nascosto della ricostruzione strutturalista di Saussure, è una conseguenza estrema della fase più acuta dello sperimentalismo primonovecentesco: lo stile del montaggio finisce per eliminare la razionalità e per coincidere con un altro modo biologico-cognitivo di elaborazione del reale, il lavorio pre-razionale e pre-linguistico. In un certo senso, qui lo stile funziona davvero dappertutto come attrattore, e quindi, anziché attrarre verso un *punctum*, mostra il suo stesso farsi e disfarsi incessante, «… in the… riverrun… in the…».

6. Dal secondo dopoguerra, le questioni di stile nelle arti si complicano secondo un'accelerazione esponenziale. Infatti, gli elementi biologici e culturali sin qui evidenziati sono stati perfettamente introiettati e quindi le configurazioni stilistiche che ne derivano risultano tradizionali e addirittura ripetitive. L'allargamento della stilizzazione si muove allora in due direzioni fondamentali. La prima è quella della progressiva resa stilistica del corporeo nel suo insieme. Non si tratta della sola eliminazione dei filtri razionalistici e morali, come nel caso dei vari surrealismi; si tratta pure del superamento definitivo della divisione tra creatività interiore e realizzazione esterna di un prodotto 'artistico', che diventa effettivamente un'estensione del suo artefice. L'opera-simbolo va indicata in *Full Fathom Five* (1947) di Jackson Pollock. La ripresa di modalità artistiche arcaiche, in particolare degli sciamani delle Americhe, e del quasi infantile *dripping*, consente di ritornare a un rapporto immediato con i materiali, mentre l'assunzione delle tecniche surrealiste, già praticate da Pollock negli anni precedenti, enfatizza la libertà completa nelle associazioni dei materiali stessi. Il risultato è un *equivalente* stilistico di una gestazione corporea, straordinariamente simile a un groviglio di

neuroni o a frattali, che però non evolve in mero caos perché il tutto ha ancora un elemento attrattore o *punctum*, la forma nascosta, shakespearianamente, ‘cinque leghe sotto il mare’: e qui il mare è la superficie della tela, diventata stile del corpo, ovvero della biologia (natura *e* cultura) dell’artista. Un’analisi meramente psicanalitica non basterebbe più a spiegare quest’opera, così come una definizione di comodo (astrattismo esistenziale o simili). Il corpo è diventato stilizzabile al di fuori della sua forma esteriore, al di là dell’antropomorfismo, e questo ulteriore passo apre la strada a innumerevoli variazioni, o comunque esprime un sentire di tanti, da Fautrier a Dubuffet e a Francis Bacon: quest’ultimo, in particolare, agisce soprattutto per deformare la figura-persona, sua propria o di personaggi celebri e autorevoli, con un chiaro recupero del filone sadico nell’esposizione della corporeità artistica e con rinnovati effetti-choc. Lo stile ha modificato enormemente il campo del *blending* per includere astratto e concreto, interiorità e mondo esterno in un *unicum*.

Ma una via apparentemente opposta di allargamento degli effetti stilistici viene invece praticata soprattutto dall’inizio degli anni Sessanta: in questo caso, il nuovo territorio di sperimentazione è quello del banale-commerciale, di cui si tenta, più che un riscatto (secondo una fortunata analisi di Arthur Coleman Danto: cfr. 1981, 2013), una nuova rilevanza, ottenuta senza *blending*, giocando invece soprattutto sull’attrazione generata dalle sproporzioni e dalle iperboli – quindi valorizzando gli effetti attentivo-mimetici e la non corrispondenza con le attese, in un certo senso come accadeva con i primi manufatti preistorici. Prendiamo una data simbolica, il 1963, quando vengono realizzati alcuni fra i più celebri lavori di Warhol e Lichtenstein. Naturalmente molte premesse della pop art sono riscontrabili negli anni precedenti, per esempio in Jasper Johns o Robert Rauschenberg, che però mantenevano una patina esistenziale e angosciata. Invece, lo scatto stilistico dei dipinti con le scatole di pomodori Campbell, le Coca Cola o le immagini da fumetto come soggetto è generato in primo luogo dalla totale rimozione di ogni sentimento o *pathos*, per lasciare il campo a misure e quantità: e la cosa è ancora più vistosa se si pensa che allo stesso modo possono essere trattati persino gli incidenti automobilistici o i delitti. Qui lo stile attrae di nuovo verso il cambiamento eccezionale delle proporzioni rispetto all’originale, ovvero alla ‘realtà’ spesso commerciale (ma è quasi secondario): essa non è riscattata nella sua banalità, bensì esautorata, perché cognitivamente priva di un senso superiore; in altri termini, non è più un problema angosciante perché non ammette interpretazioni e l’artista può solo giocare stilisticamente su cosa essa diventerebbe se riprodotta o ingrandita o variata di colore *n* volte. Vedere infinite Marilyn o un dettaglio di una striscia da *cartoon* ingigantito genera attrazione e insieme spaesamento, come accadeva di fronte a un elemento eccezionale, che in questo

caso, per il suo significato, non lo è affatto. Si potrebbe parlare di antisublime, ma con una differenza fondamentale: la percezione finale è e non può essere che quella del vuoto che riempie un ambiente massificato; si decreta pure la totale equipollenza e quindi l'azzeramento degli stili ormai invalsi nella civiltà industriale del capitalismo avanzato, che ha creato i suoi standard e i suoi miti, comprese le star del cinema o della musica rock e pop, tutte eccezionali e tutte uguali. La mimesi-parodia (su cui soprattutto Jameson 1991) dà origine a un filone tipicamente postmodernista, che vuole eliminare ogni aura dai prodotti *cult*, ricreatasi in modi nuovi grazie all'estetica diffusa: l'esito dell'esperienza artistica conduce non all'infinito positivo ma a quello negativo, non a un nuovo stile-attrattore ma a uno stile-bulimico, che sfrutta e svuota i *topoi* più in voga, mostrandone la vacuità. Probabilmente, all'inizio questa operazione ha prodotto un nuovo allargamento dell'azione stilistica: anche lavorando a un secondo livello, e quindi esclusivamente su opere di consumo, e in alcuni casi su opere d'arte prelevate dalla tradizione, si riesce a produrre un'*altra* arte, moralmente neutra, azzeratrice dei valori e però a suo modo critica. Tuttavia questo filone nei decenni successivi ha cominciato a rappresentare solo una fascia di straordinario successo nell'insieme della produzione artistica occidentale e poi globale, tanto da essere facilmente imitato e ripreso persino in Cina o in Africa. Trasformatosi più volte, questo anti-stile è giunto ora a impregnare i prodotti pubblicitari colti, nonché i divertissement ipercostosi di Jeff Koons o Damien Hirst o Takashi Murakami.

Si coglie qui il limite 'stilistico' estremo a cui è giunta l'arte nell'ambito della società dello spettacolo e della sua prosecuzione post- o ipermoderna: il suo valore di scambio è tanto più alto quanto più intercetta una lunghezza d'onda adatta a un pubblico molto ampio e mondiale, e nel contempo mantiene una diffusione limitata o comunque una quasi completa irraggiungibilità: può non esserci l'*unicum* (che anzi, come il pescecane in formalina, può disfarsi), ma possono esserci *pochissimi* prodotti eccezionali, per gli happy few. Esattamente come nel capitalismo attuale, le ricchezze vertiginose accumulate da pochi impongono a tutti il 'sistema di vita' globale. L'efficacia stilistica è allora diventata un mero elemento simbolico dovuto a un accordo, a un patto fra i pochi galleristi influenti, che decretano a priori l'importanza delle opere, e i pochi acquirenti in grado di pagare cifre esorbitanti per quel prodotto del tale artista, che ottiene un controvalore virtuale, come i titoli della new economy. Lo stile è presente e insieme assente, conta solo quando le quotazioni salgono: sembra completamente lontano da ogni elaborazione biologica.

Su questi punti torneremo nell'ultimo capitolo. Ma intanto notiamo che non tutta l'arte contemporanea procede in questa direzione: basterebbe pensare alle varie forme di resa stilistica di un evento oscuro e di ricerca dell'attrattore-*punctum* nelle opere di Anselm Kiefer, o di altri artisti che hanno introiettato la fase

primonovecentesca, e in particolare gli annichilimenti prodotti da alcuni eventi-chiave come la Shoah o l'impiego delle bombe atomiche. Solo che questi artisti si sentono in qualche modo residui del passato («sono un dinosauro», ha dichiarato Kiefer); ma esistono casi diversi e complessi, come quello di Marc Quinn, da inquadrarsi in una dimensione di nuovo *blending* (cfr. Capitolo 5, § 8.3). D'altra parte, pure nelle altre forme artistiche canoniche il percorso sembra analogo a quello sopra evidenziato. In musica, dopo l'implosione degli esperimenti dodecafonici e postdodecafonici, ha trionfato il pop-rock-jazz con varie fasi e varie carature (in Wikipedia, di questa costellazione musicale vengono indicati circa 2000 stili a seconda di pochi cambiamenti ritmici), che non molto tempo fa ha trovato la sua icona integralmente postmodernista, evanescente e virale, in Psy e nel suo *Gangnam Style* (per qualche anno leader in termini di diffusione virale).

Tralasciando l'ambito cinematografico e in generale della *visual art*, che richiederà un discorso a sé, ci dobbiamo concentrare brevemente su alcune macrotendenze 'stilistiche' della letteratura attuale. Dal secondo dopoguerra, ben pochi autori hanno prodotto esiti che abbiano raggiunto l'autorevolezza dei grandi modernisti, sino al *Wake* joyciano. Dopo la chiusura della fase esistenzialista degli anni Quaranta e Cinquanta, i tentativi di rivitalizzazione della letteratura sono stati forti specie a partire dagli anni Sessanta, grazie al nuovo interesse per il realismo magico sudamericano, poi per le letterature postcoloniali e infine per quelle di tutti i paesi emergenti o sinora esclusi dal circuito occidentale. Ma i vari esiti importanti non hanno creato una svolta stilistica ben riconoscibile, e semmai, come è stato sancito dai *Cultural studies* in tutte le loro varianti, sono state le questioni tematiche a decretare il successo critico, e a volte anche editoriale, di un autore o di un'opera. Dello stile si è parlato solo per alcune, poche, opere-mondo, da *Cent'anni di solitudine* a *I figli della mezzanotte*, da *Gravity's Rainbow* a *Underworld* a *Infinite Jest*, che forse ha costituito il nadir rispetto alla pura stilizzazione della lingua del *Finnegans Wake*. È però evidente che, nel suo insieme, la fase attuale di massificazione-globalizzazione, espressa in particolare attraverso la rete Internet e la ricerca in forma di *googlism*, rischia di far emergere soltanto la quintessenza della medietà stilistica di ogni paese, come dimostrano i più recenti bestseller narrativi e i blockbuster cinematografici. Su quella che potrebbe apparire come una definitiva neutralizzazione dell'azione biologico-cognitiva dello stile, dovremo tornare a riflettere (cfr. Capitolo 5).

7. Sebbene attualmente lo stile sembri essersi ridotto a un eccipiente attivo per favorire il sistema commerciale globale, evidenziabile nell'arte e soprattutto nel design, nella moda e in generale in 'stili di vita' che hanno ora nell'elaborazione culinaria alla *MasterChef* la più efficace sintesi di aspetti artistico-creativi e

corporeità ‘acculturata’, occorre tener presente che il lavorio inconscio che procede in senso stilistico continua inevitabilmente a operare. Può essere del tutto occultato, per esempio con l’effetto di ridurre il tragico novecentesco a una delle tante angosce del passato (quindi non equiparabile al *male radicale*, come vorrebbero molti testimoni e interpreti soprattutto della Shoah). E tuttavia, come l’attentato delle Twin Towers è stato preso a simbolo delle nuove contraddizioni della storia e dell’uscita dal postmodernismo virtualizzante, così si devono individuare quelle opere e quei modi artistici, non necessariamente tradizionali ma in rapporto creativo con la grande tradizione, che possono segnalare vie ancora praticabili per manifestare un attrattore, e quindi la ricchezza cognitiva legata a una stilizzazione forte.

Un confronto istruttivo ci può venire dall’ambito della fotografia, in cui ora l’operatore-artista stilizza a suo modo la realtà, sforzandosi di cogliere immagini che condensino presupposti biologici in un microevento. Si potrebbe sostenere che il *punctum* non è più, come per Barthes (1980), un dettaglio rivelatore all’interno di un soggetto magari messo in posa, ma è invece il soggetto stesso della foto in quanto microevento estrapolato dalla globalità del mondo, grazie alla sensibilità del fotografo e del suo rapporto con lo strumento tecnico. Conta però molto la rielaborazione ottenuta con i ritocchi, che spesso abbelliscono o eliminano difetti ma a volte esaltano caratteri biologico-cognitivi emersi da *quel* soggetto, colto dall’operatore e poi preparato e accentuato per ottenere la massima attrattività. Le fotografie più celebri sono attualmente rese stilistiche *complete* (curate in tutti i dettagli, dallo scatto alla postproduzione) di un momento della realtà altrimenti non ritagliabile: la nuova *Gioconda* è, per ora, la ragazza afghana ritratta da Steve McCurry nel 1984 e vista in tutto il mondo prima attraverso una copertina del *National Geographic*, quindi con un supporto fotografico-narrativo contestualizzante, e infine come icona-nucleo di senso autonoma, dotata di una storia e di una straordinaria forza attrattiva: quelle della giovane Sharbat Gula, che non conosciamo eppure ci riguardano. Per la forza dell’immagine continueranno ad avere un peso singoli elementi stilistici attrattori, come gli occhi lemureschi ma pieni di domande umanissime, i contrasti cromatici che sottolineano l’assolutezza del viso ecc. (su ciò si tornerà nel Capitolo 4). Se così è, si deve riconoscere che il lavorio preparatorio per ottenere uno stile è tuttora riproponibile in modi continuamente variati e quasi inaspettati: le foto, da mere riproduzioni naturalistiche, sono diventate opere d’arte in sé da quando acquisirono le connotazioni stilistiche e quindi cognitive di cui si è detto.

L’attività di ricerca di uno stile continua a essere decisiva nelle varie forme artistiche (comprese quelle recentissime nate nel *Web*: cfr. Capitolo 5), in modi magari inediti. In ambito letterario, vale la pena di prendere in considerazione i

risultati più importanti degli studi relativi alla genesi delle opere (‘critica genetica’) o alla loro elaborazione (‘critica delle varianti’; i due filoni, com’è ovvio, spesso si intersecano), che hanno avuto un impulso notevole negli ultimi anni anche grazie all’impiego di nuove tecnologie. Mentre possono essere analizzate con sistematicità le correzioni intervenute durante stadi più o meno stabili di un testo in formazione, o addirittura già compiuto o edito in una prima redazione (Segre 1995), molto più complessa è l’interpretazione delle fasi di avvio di un’opera (i suoi «tre minuti» iniziali, per parafrase il celebre titolo di Steven Weinberg), per esempio i primi appunti, gli abbozzi riscritti più volte ecc. Le sintesi recenti (per esempio, Gifford e Schmid 2007) hanno posto in rilievo una difficoltà di fondo, rispetto all’ampia casistica accumulata soprattutto dal centro di ricerche francese Item (Institut des textes & manuscripts modernes: http://www.item.ens.fr; *si veda* in particolare la rivista *Genesis*): in effetti manca un paradigma teorico che consenta di confrontare secondo procedure standard i vari tipi di materiali sotto esame, specie quando non ci si limita ai brogliacci di scrittori moderni (soprattutto dal XIX secolo in avanti) e si prendono in considerazione quelli di pittori, musicisti o altri tipi di artisti, collazionando supporti molto diversificati.

In generale non è semplice passare dall’esame dei materiali pervenuti, che peraltro spesso sono soltanto una minima parte dell’intera fase della genesi e dell’elaborazione concreta, a un’ipotesi fondata su tutti gli aspetti della fase creativa, che può iniziare ben prima e in forme puramente interiori rispetto a quanto accertabile attraverso i documenti. Secondo alcuni sussiste addirittura una diversità ontologica fra l’obiettivo di ‘pensare la creazione’, per riprendere la suggestione di Paul Ricoeur, e quello di proporre una ricostruzione filologico-genetica dello sviluppo di un’opera attraverso i suoi abbozzi. Tuttavia, di recente uno dei più attivi ricercatori nell’ambito della critica genetica, Daniel Ferrer, ha pubblicato un intelligente saggio in forma di riflessioni puntuali che formano una rete di continui rinvii tra configurazione della genesi e concreti processi creativi (Ferrer 2011). Il tentativo va nella direzione giusta, anche se occorrerà integrare in misura molto maggiore categorie filosofico-ermeneutiche (come quelle dei ‘mondi possibili’ o del ‘worldmaking’ alla Goodman) con altre biologico-cognitive.

In questa prospettiva, si possono notare alcuni tratti dell’indagine genetica compatibili con il quadro che si sta qui delineando. Innanzitutto, è interessante che molto spesso i primi abbozzi di un romanzo o di una poesia comprendano testi scritti intersecati con scarabocchi, schizzi, piccoli disegni ecc. Se prendiamo a fondamento il caso forse più celebre del continuo intersercarsi fra creazione e riflessione sul creare, i già citati *Cahiers* di Paul Valéry (cfr. Capitolo 1, § 2.6), ci si accorge che l’evolversi creativo, che dovrebbe condurre a un’opera unitaria e ‘di genere’, procede su più piani: visivo-figurativo, scritto-linguistico, simbolico-

matematico ecc. Questa è forse l'estensione massima dell'elaborazione inventiva e stilistica che conduce alla realizzazione di un'opera: il divagare (*iuxta* Corballis 2015) delle funzioni cerebro-corporee, sempre connesse al vissuto biografico e alla formazione culturale dell'artista, è ricavabile dall'insieme dei documenti valériani, che costituisce una *summa* di premesse e richiede ancora una sua interpretazione completa. Viceversa e più modestamente, singoli aspetti della creazione-stilizzazione si evincono dalle carte (o dai file) di scrittori, ma anche di artisti e persino di scienziati, a suo tempo consultati da Jacques Hadamard (cfr. Capitolo 1, § 2.6). In genere, il singolo creatore potenziale ha già prefigurato l'ambito in cui vorrà operare, e perciò la gamma di intersezioni fra potenzialità diverse è meno ampia; tuttavia, le caratteristiche dell'incubazione creativa restano analoghe a quelle sopra indicate, per esempio quando un romanziere lavora basandosi sullo schizzo di un volto che rappresenterebbe un suo personaggio, o un poeta indica un simbolo, persino una formula matematica o una figura astratta, che possono costituire la chiave interpretativa di un suo componimento.

Si deve allora cercare un paradigma sufficientemente articolato per classificare meglio questi aspetti e per ricondurli alla biologia della creazione artistica. Si potrebbe forse sostenere che questo tipo di materiali testimonia in concreto il lavorio inconscio, preconscio e conscio che serve a far scaturire quella capacità-proprietà riorganizzativa e attrattiva che abbiamo definito *stile*: prima che esso emerga, deve essere compiuto appunto un lavoro preparatorio adeguato sulla materia del contenuto che si presenta all'inizio in modo magmatico oppure parcellizzato. Una volta trovata la 'cifra stilistica', essa può essere applicata a qualunque tipo di oggetto (è il caso delle *maniere* di tanti pittori). Questa sintetica ricostruzione è compatibile con i processi individuati sinora: l'attività preparatoria e inventiva, sfociante in una stilizzazione adeguata, potrebbe essere colta, se non nel suo stadio originario-corporeo, attualmente non verificabile se non per pochi aspetti dell'attività cerebrale, almeno nella sua seconda fase, ossia quella di un'elaborazione di attrattori soddisfacente per il singolo individuo, che vuole appunto ottenere un *suo* stile riconoscibile per veicolare i propri nuclei di senso, esprimendosi *qualitativamente* in rapporto all'ambiente. Ciò è essenziale a partire dalla fase storica che si apre con il Romanticismo, e in modi diversi ancora oggi; lo era invece meno nei periodi all'insegna delle poetiche classiciste, dai quali ci giungono soprattutto varianti d'autore che non a caso testimoniano largamente il miglioramento dell'*elocutio* e assai meno della fase dell'*inventio*.

Se comunque si considerano i primi abbozzi come l'avvio di una ricerca stilistica, nel senso ampio adottato in questo saggio, diventa più facile individuare tratti decisivi nell'ambito di ogni sistema creativo-elaborativo: in effetti gli scostamenti e le approssimazioni nelle varianti forniranno almeno una traccia del

vettore che orienta la *poiesis*, il suo far diventare la sostanza di partenza *altro*, una volta ottenuta una compiutezza *higher level*, persino instabile o parziale: si pensi al non-finito, ma stilisticamente compiutissimo, di Michelangelo. Si spiega, per questa via, la frequente presenza di molto materiale destinato a essere del tutto abbandonato: si tratterebbe di una produzione non finalizzata, analoga a quella che ogni sistema biologico genera e a volte conserva senza motivi apparenti (si cita spesso a questo proposito l'esempio delle informazioni inutili dell'RNA). L'apparente *spreco* potrebbe però risultare una fruttuosa *dépense* se il suo motivo occulto è focalizzare sempre meglio la soluzione stilistica più idonea all'opera che si vuole realizzare. Naturalmente possono intervenire in questa fase numerosissimi fattori inconsci e incontrollabili dall'autore, e ciò risulta particolarmente chiaro nelle varie produzioni di tipo surrealista, ma il tratto è comune a molte forme artistiche della modernità.

Nelle fasi successive a quella dei primi abbozzi, se è ormai definita la cifra stilistica di fondo, inizia spesso la 'ricerca della perfezione', in gran parte conscia e rispondente a regole, gusti, mode ecc. Si tratta fondamentalmente del *labor limae*, la fase delle 'varianti d'autore' che possono a volte precisare dettagli, sfumature ecc., ma non riguardano più la ricerca di un *quid* stilistico generale, bensì l'infinita approssimazione. In altri termini, risultano molto rari i casi di rivoluzione completa di un assetto artistico, una volta raggiunta una forma di stabilità fra *inventio* e stile-attrattore, a meno di volute revisioni o occultamenti delle caratteristiche precedenti: in Italia, è il caso del Tasso della *Conquistata*, in cui, rispetto alla controversa *Liberata*, la pressione ideologica ha trasformato lo stile da segnale delle contraddizioni etiche e sentimentali a sottolineatura enfatica della correttezza dei comportamenti secondo la dottrina cattolica. Ma i sistemi correttòri delle varianti garantiscono comunque il principio della variabilità testuale tanto caro a Valéry, sebbene spesso a un livello di precisazione e di rifinitura, in qualche caso decisive per l'effetto complessivo e per la manifestazione ottimale dei nuclei di senso e degli elementi attrattori.

8. Come si è visto, la fase più arcaica dell'*inventio*, testimoniata dai primi abbozzi di qualunque tipo, manifesta spesso confusione tra ambiti creativi diversi, profusione di materiali caduchi o non finalizzati, e ciononostante è preziosa per capire verso quale tipo di stile-attrattore si orienta l'artista: che si parta da una cellula ritmica, come nel caso di molti poeti o musicisti, da un microevento, come in quello di molti narratori, da una particolare immagine ecc., si evidenzia progressivamente la rielaborazione degli effettivi 'generatori', all'inizio magari confusi tra materiali eterogenei ma poi selezionati (consciamente o meno) e potenziati stilisticamente. Il risultato può non essere soddisfacente a livello

estetico, ossia nella sfera dei riscontri critici competenti, specie quando la fase genetico-elaborativa è stata troppo ridotta, e la stilizzazione troppo orientata verso la piacevolezza immediata e quindi la conformità con i gusti medi coevi. Tuttavia è già significativo l'aver individuato alcune fasi ricorrenti a livello elaborativo e in particolare di stilizzazione: e forse sarà possibile costruire in futuro una scalarità delle fasi creative e compositive, sebbene al momento si possano intercettare con sicurezza solo le loro manifestazioni esterne, lontane *n*-stadi dal momento generatore. In alcuni casi, per esempio in quello delle formule matematiche risolutive o dei versi perfettamente compiuti, si può anche ipotizzare che il momento del raggiungimento dello stile coincida perfettamente con il compimento della limpidità 'bella' della soluzione. Al polo opposto, il film che riproduce la creazione di un'opera da parte di Jackson Pollock rappresenta bene il coinvolgimento massimo della materialità-corporeità, che trova un equivalente ancora una volta stilistico: e la 'bellezza' in questo caso riguarderà l'approssimarsi al biologico-inconscio (cfr. Dutton 2009).

L'analisi teorico-storica delle implicazioni dello stile in quanto proprietà biologico-cognitiva *higher level*, idonea a veicolare nuclei di senso generando elementi attrattori, ha permesso di toccare in modo nuovo – qui *in nuce*, ma non mancano i presupposti per adeguati sviluppi – numerosi aspetti della fase creativa e della ricezione delle opere letterarie e artistiche in genere. Per esempio, potrebbero essere ulteriormente chiariti aspetti come quello, delicatissimo, delle fasi di passaggio da una specializzazione superiore di facoltà naturali a un loro riuso consapevole. Con buona probabilità, si crea pure in questo caso una progressiva interazione tra propensioni riadattate e simbolizzazioni sempre più autonome: come i codici da acquisire nella propria ontogenesi, così i caratteri di determinati stili possono rimanere subconsci; tuttavia il singolo autore può riproporli come se facessero parte della propria memoria procedurale, mentre i fruitori-imitatori-critici li colgono all'interno delle sfere di ricezione, e quindi ne possono decretare comparativamente e motivatamente il successo immediato o di lunga durata. Al di là dei tanti problemi aperti, è già lecito asserire che lo stile, nella concezione qui indicata, agisce in modi diversi ma mira sempre a elaborare e rendere attrattive materie del contenuto e dell'espressione di qualunque tipo, enucleate con caratteristiche che dovremo ora esaminare.

Approfondimenti bibliografici

1. Per alcuni validi panorami sull'importanza dello stile in prospettiva linguistica cfr. Jeffries e McIntyre 2010; Narjoux 2012; Stockwell e

Whiteley 2014; Burke 2017 (ampia antologia di saggi e studi). Sul legame stile-forme di vita, cfr. soprattutto Macé 2016, anche per riferimenti agli aspetti antropologici (alla Lévi-Strauss) e socio-culturali (alla Foucault) della stilizzazione.

3. Sulla storia delle poetiche occidentali e delle diverse concezioni dello stile a esse correlate cfr. almeno Bessière, Kushner, Mortier *et al.* 1997; Finkelberg 1998; Boys-Stones 2003; Struck 2004.

8. Sull'interazione di varie aree cerebrali nelle fasi creative, anche in rapporto alle questioni di stile, *si vedano* le recenti ricerche sintetizzate in De Pisapia, Bacci, Parrot *et al.* 2016.

3. Generatori e limiti

L’eventfulness e l’oscurità nella letteratura

1. Abbiamo sinora indicato alcune propensioni biologico-cognitive adattate a finalità attrattive che possiamo considerare stilistiche, tanto dal punto di vista antropologico quanto da quello simbolico. Dobbiamo adesso osservare meglio i *nuclei di senso* (cfr. Capitolo 1, § 1.3) veicolabili, indagando quali ambiti percettivi e concettuali possono essere coinvolti nelle scelte artistiche, a cominciare da quelle inerenti alla letteratura. I confronti con altre arti saranno in questo caso possibili solo in un secondo tempo, quando risulteranno definiti i generatori e i limiti della creazione-elaborazione letteraria, che indicheremo anche con il termine *inventio*. Occorre peraltro distinguere fra la concezione classica dell’*inventio* (per un inquadramento, *si veda* Casadei 2011; cfr. Wooten 2001) e quella più ampia dell’ispirazione, che modernamente si è sovrapposta alla prima. In epoca greco-latina, l’*inventio* riguardava, secondo la sintesi dell’*Institutio oratoria* quintilianea, il reperimento degli argomenti adatti per la trattazione, e rientrava fra le tecniche da acquisire da parte dell’oratore: per citare il Barthes della *Retorica antica*, «l’*inventio* rinvia non tanto a una invenzione (degli argomenti) quanto a una scoperta: tutto esiste già, bisogna solo ritrovarlo: è una nozione più “estrattiva” che “creativa”» (Barthes 1970, trad. it. p. 59). Dal Romanticismo in poi, invece, l’*inventio* comprende le modalità dell’ispirazione, e viene quindi a riguardare il confine tra emergenza inconscia e progressiva acquisizione conscia dei fattori che generano un testo letterario (o artistico), e in questa accezione ampia verrà qui intesa.

Prima di affrontare le questioni specifiche, bisogna ancora richiamare l’attenzione sull’importanza della componente inconscia (o preconscia o ‘medioconscia’) nella creazione artistica. Si tratta di un concetto ovvio, dopo le tante analisi di tipo psicanalitico che si sono succedute nel XX secolo, e tuttavia molto spesso esso è stato legato a una mitologia romantica e, in parte,

avanguardista, quella dell'eccezionalità della creazione, dovuta a un genio ma più frequentemente a un individuo traumatizzato, emarginato dalla società (ribelli, *maudits*, *hippies*…) e in costante conflitto interiore. La consonanza fra l'*inventio* e l'emergenza del represso o rimosso è stata ipotizzata nell'interpretazione di molte opere perturbanti (da Poe a Kafka a Dylan Thomas ecc.) e sono stati istituiti precisi parallelismi fra i vari disagi psichici e le effettive realizzazioni artistiche (cfr. almeno Jamison 1993; Sacks 2010). Queste convinzioni sono riconducibili alla svolta di fine Sette inizio Ottocento, che ha permesso a qualunque individuo di esprimersi integralmente attraverso un'opera d'arte: anche gli aspetti più occultati della psiche sono progressivamente diventati adatti a creare un rapporto con un pubblico partecipe o anche critico, ma comunque di 'lettori-fratelli' (cfr. Mazzoni 2005).

Questa ricostruzione però si adatta poco al lungo sviluppo dell'arte antica e moderna sino appunto alla svolta romantica. La netta prevalenza degli aspetti codificati, dalla retorica alla separazione degli stili, sembrerebbe impedire qualunque emersione di traumi inconsci, sebbene non siano mancati tentativi di analisi in questo senso, per esempio del teatro di Racine. Ora, è vero che un sostanziale divieto alla rappresentazione letteraria di argomenti inverosimili, assurdi o comunque censurabili è venuto dalla tradizione aristotelico-oraziana, mentre, come si è visto, altre poetiche avrebbero consentito quanto meno una fuoriuscita dal territorio del razionale-reale, se non proprio un'immersione nel pre-razionale-fantastico: si possono individuare alcune opere significative che hanno concretizzato queste possibilità divergenti (dalle *Metamorfosi* di Ovidio al *Furioso* di Ariosto al *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare). Tuttavia, il problema dell'estensione di modelli psicanalitici a periodi antecedenti al trionfo dell'educazione repressiva e perbenista borghese va risolto anche su altri piani. In particolare, è probabile che per lungo tempo gli aspetti che consideriamo ora spiegabili in base a patologie psichiche venissero affrontati secondo modelli culturali assai diversi: le angosce di Amleto sono prima di tutto etico-comportamentali e non debbono *necessariamente* essere ricondotte a un complesso edipico.

È qui opportuno impiegare la nozione di *inconscio cognitivo* ormai largamente diffusa (*si vedano* almeno Kriegel 2009, anche per ulteriore bibliografia; Macchi, Bagassi e Viale 2016, specie pp. 239 ss.). Si tratta del vasto ambito pre-razionale che non solo sottostà a molte nostre azioni consce, forse predeterminandole in qualche misura, ma che probabilmente consente un immagazzinamento di risultati esperienziali di qualunque tipo (coinvolgendo, per esempio, l'attività dell'ippocampo e della corteccia prefrontale: cfr. Rose 2005). Gran parte delle funzionalità dell'inconscio cognitivo consisterebbe nel controllare l'interazione di

un essere umano con la sua *Umwelt*: gli esiti costanti della filogenesi, le memorie procedurali nonché le acquisizioni ontogenetiche ed esistenziali entrano a far parte di un insieme non monitorato dalla coscienza, e tuttavia individuabile attraverso indizi. Questa dimensione coinvolge sicuramente lo *Streben* vitale, ovvero la spinta alla *ricerca*, all'indagine sul mondo e sull'Io stesso, la tensione ad acquisire tutto ciò che risulta utile alla sopravvivenza: ma, per quanto è possibile affermare attualmente, questa entità sfugge alla logica asimmetrica e finalistica, forse persino al semplice utilitarismo razionale, perché in effetti per la prosecuzione della vita qualunque esperienza potrebbe risultare utile, le gioie quanto i traumi, i desideri diretti e quelli stravolti nei sogni. Non è quindi possibile disporre ordinatamente l'inconscio cognitivo, sebbene sia verosimile, in teoria, che alcune sue manifestazioni corrispondano a quelle traumatiche indagate da Freud, oppure che alcuni suoi presupposti risalgano ad archetipi biologici, confrontabili con quelli creati da Jung; e ovviamente i rapporti con il linguaggio, *lalangue* di Lacan che 'parassita' la coscienza e reinterpreta *la langue* di Saussure, potrebbero essere indagati (possibilmente senza i vacui esoterismi dei lacaniani). Quel che è certo è che l'inconscio cognitivo interagisce con ogni aspetto della corporeità individuale, compresa la spinta alle manifestazioni di tipo artistico, *senza* che sia necessario postulare una specifica patologia.

Questa posizione ci consente di spiegare meglio le continuità e le differenze tra arte antica e arte moderna, mantenendo il consueto spartiacque tra XVIII e XIX secolo. Per lungo tempo, come si è già ricordato (cfr. Capitolo 1, §§ 1-2), l'arte ha in buona parte mirato a impossessarsi della realtà esterna, quindi a una funzione *mimetica*, che si estrinsecava in modalità di stilizzazione diverse ma apparentabili: tra i disegnatori di Lascaux, i pittori greci capaci di dipingere un'uva che inganna gli uccelli e i ritrattisti del Rinascimento italiano ed europeo esiste un'evidente aria di famiglia. Le competenze tecniche però non bastano certo a giustificare le differenze tra di loro: è chiaro che l'*inventio* ha coinvolto aspetti dell'inconscio cognitivo che potevano condurre a un'elaborazione sempre più raffinata, fondata su una capacità di reinterpretazione del mondo e di apprendimento mimetico degli stili altrui, peraltro costantemente da modificare o superare. Anche i grandi testi antichi si distinguevano prima di tutto perché più capaci, rispetto ai mediocri, di esattezza nei dettagli, nell'uso del ritmo, nella creazione di immagini ardite ecc. Sono questi i modi che, all'interno di un campo fortemente vincolato, consentivano di ottenere risultati più duraturi, senza che intervenissero patologie dell'autore o necessità di interpretazioni divergenti rispetto alla lettera: è il caso di Omero (addirittura privo di un'entità individuale) o Virgilio, ma persino dei tragici greci (Edipo stando al testo *non* desiderava possedere la madre), del visionario Dante e del depresso Petrarca ecc.

Sin dalla letteratura orientale e greca antica cominciò ben presto a manifestarsi un'altra modalità artistica, che invece considerava la realtà esterna solo una parte dell'*Umwelt* umana, e quindi adottava espressioni simboliche, spesso decisamente oscure, a volte affini a composizioni oniriche o comunque votate a una logica simmetrica (secondo le categorie di Ignacio Matte Blanco 1975). È l'ambito delle scritture sacrali e religiose, dell'ermeneutica dei segni, degli aforismi oracolari ecc., che si fondono spesso con altre forme artistiche, dalle pitture votive alla grande arte egizia, sino alla lirica religiosa e filosofica dei presocratici, e poi di Pindaro e molti altri, sino al Barocco elisabettiano. Pure in questo caso non è necessario ipotizzare patologie di ambito psicanalitico: lo *Streben* derivante dall'inconscio va qui verso un'interpretazione *fantastica* del mondo, perché non accetta la sua unidimensionalità esteriore ma continua a cercare un suo senso compatibile con i tanti segnali interiori che l'Io percepisce, attraverso i sogni così come le libere associazioni di idee, sulla scorta di paure e fobie motivate o immotivate ecc. In altri termini, questo territorio dell'arte, molto ristretto e discontinuo rispetto al precedente, è anch'esso caratterizzato da una tensione fra Io e ambiente che rientra fra i presupposti biologico-cognitivi qui indagati, e che si estrinseca in forme stilistiche diverse dalle precedenti per veicolare una nuclearità in un certo senso complementare (su ciò si tornerà più avanti: cfr. § 2).

Invece, con la svolta romantica (sebbene alcuni presupposti si ritrovino per l'appunto nel Barocco), il pre-razionale non solo è ricercato in sé, come fondamento *rivoluzionario* rispetto alle regole razionali soprattutto delle nuove scienze (che assolutizzano lo sviluppo apparentemente incontestabile della propensione mimetica: cfr. Starobinski 1977), ma assume valenze *salvifiche*, perché alle invenzioni artistiche e in particolare letterarie vengono assegnati valori sempre più vicini a quelli del sacro religioso, spingendo a un'analisi solo interiore non più condizionata da assunti di tipo etico o fideistico. Non a caso, come ha ben dimostrato Berlin (1965), i prodromi del Romanticismo si colgono in artisti formatisi in ambienti di rigida religiosità protestante, votata all'autoanalisi e alla punizione degli slanci pulsionali. Ciò consente di cominciare a toccare gli ambiti dell'inconscio traumatizzato, indagati nell'ultimo secolo secondo paradigmi freudiani, oppure junghiani o lacaniani. Tuttavia possiamo senz'altro affermare che queste indagini toccano solo alcuni aspetti dell'*inventio* romantica e postromantica, e certamente non spiegano le specifiche stilizzazioni che emergono nelle opere dei vari artisti.

Limitandoci alla letteratura, i casi più rappresentativi di questa nuova concezione sono quelli da cui è possibile evincere una forte stilizzazione nell'intento di costruire un mondo *altro* grazie al linguaggio, ossia di realizzare testi che, pur sovvertendo le regole grammaticali, riescono ad attrarre lo sforzo

interpretativo su un’entità *antimimetica* (e le analogie con la parabola della pittura tra Otto e Novecento sono facilmente intuibili). Possiamo parlare di semantica di secondo livello, non generata *direttamente* da traumi o disturbi psichici, bensì dipendente da una ricomposizione della rappresentazione del mondo (in senso lato) che include la dimensione dell’inconscio cognitivo e ri-forma la realtà secondo una prospettiva del tutto inedita, alla quale il fruitore si deve adeguare. In sintesi, il rapporto fra individuo e suo ambiente si è ovviamente complicato nel corso dei secoli, anche perché la sfera in cui il singolo è inserito viene percepita come sempre più vasta: d’altra parte, la spinta a scoprire l’ignoto è forse la miglior espressione dello *Streben* antropologico permanente. Per lungo tempo, come si è notato, la scoperta avveniva attraverso le potenzialità imitative, e l’arte ha stilizzato e sublimato questo aspetto; sono però ben presto emerse le potenzialità immaginativo-fantastiche, tendenti alla simbolicità o all’astrazione, che sicuramente hanno dato origine alle spinte religiose ma probabilmente anche alla concettualizzazione del mondo. Le seconde potenzialità hanno preso il sopravvento nella nuova arte romantica, che ha fornito una nuova stilizzazione volta soprattutto a ritrovare l’ignoto in ciò che appariva ormai scientificamente noto e certo: l’artista *crea* un mondo senza vincolarsi in alcun modo alla logica razionale e illuministica, e in questo sforzo impiega tutte le potenzialità del suo inconscio cognitivo, comprese le rielaborazioni stilistiche dei traumi. Si tratta però di un aspetto di questa complessa rifondazione artistica che in ogni caso non si può considerare come diretta conseguenza dell’individualismo narcisistico (basti il rinvio a Lasch 1979), condizione sociologicamente indiscutibile ma non tale da *spiegare* gli esiti dell’arte moderna.

2.1. Delineati alcuni possibili presupposti biologico-cognitivi dell’*inventio* nei suoi territori più profondi, almeno fisiologicamente *anteriori* alle propensioni già indicate nel capitolo 1 (cfr. § 1.2), dobbiamo ora concentrarci sulle sue componenti epifenomeniche, ossia sui nuclei di senso che vengono veicolati tramite le stilizzazioni artistiche e in specie della letteratura. Nel paragrafo precedente abbiamo toccato il fenomeno che viene etichettato con il termine generico di *oscurità*, con cui indicheremo qui l’impossibilità di esporre una parafrasi condivisa di un testo *letterario*, benché, com’è ovvio, essa sia in teoria riscontrabile in qualunque tipo di testo (per un inquadramento *si vedano* almeno Press 1958; Lachin e Zambon 2004; Mehtonen 2007; per le implicazioni in ambito narrativo, Abbott 2013). Storicamente, questo fenomeno è stato posto in evidenza ben presto, quanto meno dallo *Ione* platonico, dove già si sottolineava che l’aedo ispirato dagli dèi e dalle muse non era consapevole di quanto scriveva, e ciò poteva creare un alone ambiguo o inesplicabile intorno ai suoi versi. In effetti, tanto in opere epiche,

come quelle omeriche, quanto (almeno) nelle tragedie, si potevano manifestare risvolti sacri, meravigliosi *e* terribili, indicati soprattutto con i termini *semnòn* (così Pindaro su Omero) e *deinòn*: notoriamente, per il Sofocle dell'*Antigone* l'uomo è *deinòteron*, ossia l'ente più straordinario e più terrificante insieme. La poesia in generale poteva indagare questa dimensione, religiosa e antropologica ma comunque extra-razionale – ed extra-filosofica dopo la svolta platonica –, mantenendo una sua dignità perché appunto, nonostante tutte le critiche e le ironie socratiche, Ione incarnava un modo di interpretare il mondo *non eliminabile* in nome della pura razionalità (cfr. Casadei 2009).

Depurando la constatazione precedente da ogni componente mitica, assumiamo che, quanto meno nella Grecia del V-IV a.C., viene focalizzata la genesi non meramente tecnica della *poiesis*, attribuendo un ruolo specifico alla sua capacità di intercettare, ormai al di fuori dell'ambito dei riti religiosi e misterici, il versante del *deinòn*. L'oscurità segnalerebbe un evento che richiede uno sforzo interpretativo superiore alle consuetudini accettate in un ambiente: essa rientrerebbe fra le potenzialità idonee a generare un'attrazione e un'attenzione specifiche, importanti a livello gnoseologico per «aumentare il sapere». Tuttavia, questa prospettiva risulta parziale. L'oscurità infatti non riguarda solo la forma dell'espressione ma anche la sostanza del contenuto, perché tende a ridurre o addirittura azzerare la referenzialità consueta (e del resto, per Aristotele, l'oscurità è il colore della *potenza*: cfr. Agamben 2005, p. 288). In altri termini, viene alterato quel circuito comunicativo che si fonda su un legame di tipo semiotico-semantico fra il linguaggio e la realtà, e che dà però per scontato (mentre ovviamente non lo è) che quest'ultima costituisca un limite *inattingibile* e che si possa parlare solo di referenti concettuali. L'oscurità postula invece l'esistenza di una realtà 'altra', inconoscibile o solo parzialmente conoscibile con i mezzi linguistici consueti e invece *tangibile* (ossia ricreabile) proprio in virtù dello sforzo ermeneutico imposto dalla rottura di ogni vincolo simbolico condiviso e razionale. Ciò può condurre a un annichilimento comunicativo, praticato soprattutto (ma non solo) nelle varie forme di surrealismo del XX secolo. Peraltro, da un punto di vista cognitivo, l'oscurità è una potenzialità generatrice di senso, perché dall'annullamento della realtà razionalizzata e linguisticamente ritagliata possono emergere infiniti mondi possibili e processi conoscitivi divergenti che tolgono ogni fondamento all'equazione filosofica realtà = razionalità = verità.

Per ora possiamo in ogni caso affermare che l'oscurità risponde, su un piano biologico-cognitivo, alla manifestazione di un lavorio spesso inconscio (tuttavia esiste, come vedremo tra breve, l'oscurità ricercata consciamente) che coinvolge ancora lo *Streben* verso la realtà, però senza che questa sia riducibile agli eventi razionalmente codificati e quindi scientificamente studiabili: in particolare,

riemergono così gli aspetti legati alla difesa della vita, al controllo delle paure e dei rischi potenzialmente mortali, che non possono mai essere ridotti al solo *noto* perché si ripresentano in forme e con caratteri del tutto *ignoti*. Nello specifico, l'oscurità letteraria può derivare dalla ritualità religiosa (e prima ancora dal versante magico di cui si è detto nel Capitolo 1, § 2.2), ma in ogni caso attua uno spostamento dei confini fra il noto e l'ignoto che risultano stabili solo per le convenzioni sociali e culturali adottate nella propria sfera antropica (per le connessioni con l'importante aspetto del dialogo *interiore* sulla realtà, cfr. Steiner 1978). Quando le convenzioni non vengono accettate, l'essere umano e il suo ambiente tornano a essere, come avrebbe detto un greco, *deinòtera*: l'oscurità letteraria (senza dimenticare le varianti artistiche) costituisce una componente indispensabile per lavorare sui nuclei fondativi della realtà, intercettati attraverso l'inconscio cognitivo e non attraverso la razionalità.

2.2. Se ci spostiamo ora all'estremo opposto di una graduazione scalare che tocchi ogni aspetto del dicibile in letteratura, dobbiamo arrivare all'estremo della chiarezza, ovvero a una coincidenza perfetta fra parole e cose, un limite di fatto irraggiungibile (come accade alla polarità opposta). In questo caso la condizione generatrice è quella della *eventfulness*, ossia la spinta a rappresentare la «pienezza dell'evento» avendo colto un aspetto del vivere che costituisce una piega nel *continuum* spaziotemporale, ma soprattutto un fenomeno degno di essere ricordato e trasmesso perché ha toccato in qualche modo l'esistenza di un essere umano nel suo ambiente. Si tende quindi a manifestare che 'qualcosa è accaduto', e questo microevento narrativo diventa un nucleo di senso degno di essere detto nel modo più chiaro possibile, ossia creando parole per indicarlo nonché strutture stilistiche per narrarlo in modo efficace, a gradi di complessità crescente.

Sulla capacità di narrazione come *primum* addirittura fondativo del Sé-individuo si sono soffermati ormai numerosi studiosi e intellettuali, proponendo tagli interpretativi diversi, e in alcuni casi critiche degne di attenzione. Se ora diamo per scontata questa potenzialità umana, è solo perché la lunghissima consuetudine ci fa sentire come naturale uno sviluppo biologico-culturale acquisito e poi ritrasmesso: ma un infante, che ben presto è in grado di segmentare microfenomeni, non riesce immediatamente a percepire la *portata* di un evento né i suoi potenziali sviluppi, che deve imparare a riconoscere a poco a poco e grazie alla fusione di tipi di competenza molto diversi (cfr. almeno Solms e Turnbull 2002; Rose 2005). La nozione stessa di 'evento', come già sottolineato (cfr. Introduzione, § 4), è assai stratificata e assume connotazioni molto diverse a seconda che ci si muova in un ambito fisico, filosofico, neuro-fenomenologico ecc. Proviamo comunque ad approfondire.

Assegnare un valore univoco al concetto di ‘evento’ è difficile, dato che esso viene diversamente declinato in molti campi del sapere: dalla linguistica alla filosofia, dalla giurisprudenza alla fisica. Qui interessano soprattutto alcuni tratti condivisi, e precisamente:

a) un evento introduce una variazione nel *continuum* temporale, considerabile come rottura o come modifica di uno stato;
b) non rimane statico e assoluto, come potrebbe essere un *fatto*, ma comporta un’interazione con i soggetti che lo percepiscono;
c) non dipende dalla classificazione logico-linguistica, dato che anche gli infanti sembrano in grado di riconoscere variazioni significative nel loro campo di percezione;
d) può essere comunicato e/o narrato in modi diversi ma ugualmente accettabili.

Più che le possibili implicazioni del concetto in sistemi filosofici (Heidegger, Badiou, Deleuze ecc.), sono importanti quelle relative alla percezione da parte di un soggetto umano. Nella sua interazione con il mondo esterno e in specie con la sua *Umwelt*, ogni individuo può intercettare fattori di discontinuità che, nello sviluppo linguistico, dapprima possono essere indicati con singole parole (pioggia, alba, terremoto ecc.), poi con sintagmi via via più complessi. Quando gli eventi percepiti vengono considerati degni di comunicazione e connotati con marche qualitative (stilistiche) si entra nel campo dell’*eventfulness*: un campo di recente sondato nell’ambito degli studi narratologici (si rinvia qui, anche per le parti successive, ai contributi riuniti in *lhn*, specie quello di Peter Hühn 2013) che qui intendiamo specificamente in rapporto alle possibilità di rappresentare un accadimento che deve essere segnalato in sé e nelle sue implicazioni.

Dopo queste doverose precisazioni, proviamo a evidenziare il nesso che le opere letterarie instaurano fra un evento, in quanto nucleo di senso ricavato dall’esperienza e dalla sua rielaborazione corporeo-cerebrale, e il linguaggio che deve riuscire a manifestarlo. Nelle varie lingue, il modo di comunicare un evento, pur potendo essere assai diverso, per esempio sincretico o discreto, enunciativo o narrativizzato, trova tuttavia un grado zero condiviso, che possiamo riferire a una materia del contenuto ‘universale’, o almeno antropologicamente fondativa. L’operazione della letteratura parte da questo materiale originario ma mira poi a renderlo ‘vero’, ad assicurare il rapporto fra le parole e le cose mediante la stilizzazione: se si afferma solo «È morto il re», rimaniamo nell’ambito della comunicazione; se invece si legge che, come un toro, «il signore Gilgameš giace; mai più potrà alzarsi», il testo, stilizzato grazie all’isocronia ritmica, al parallelismo anaforico e all’uso di una similitudine (cfr. Capitolo 1, § 2.1), chiede di credere alla verità di questa affermazione, paragonabile a una verità ineluttabile e fenomenica. Un toro morto non si può alzare; pur non sapendo chi è Gilgameš, sono tenuto a credere che pure lui è morto e non si potrà più alzare. La pienezza dell’evento,

ovvero del nucleo di senso individuato e da veicolare, si raggiunge in virtù della sua stilizzazione molto più che mediante la sola enunciazione, e addirittura la formalizzazione *aumenta* la sua efficacia attrattiva e quindi la sua condivisibilità. La sostanza del contenuto si manifesta attraverso una forma trasparente ma non neutra, stilizzata e tale da generare un attrattore.

2.3. Oscurità ed *eventfulness* costituiscono dunque due limiti e insieme due generatori del dicibile nelle opere letterarie. È impossibile indicare tutte le forme in cui queste potenzialità si presentano, perché variano storicamente soprattutto in rapporto alla sfera delle conoscenze scientifiche del mondo. Per esempio, sebbene non manchino anticipazioni o precursori, si deve aspettare la fase del simbolismo e delle avanguardie per allargare la gamma delle forme di oscurità, in tutte le arti; questa estensione è avvenuta, sin dai prodromi del Romanticismo, in rapporto a un enorme ampliamento delle 'certezze' razionalistico-illuministe (cfr. Starobinski 1977, ma già Auden 1950, con il suo saggio *Gli irati flutti*): anche per questo le opposizioni di principio, ovvero basate su diversità di poetica, fra classicismi e simbolismi (si pensi a quelle fra Thomas Stearns Eliot con il gruppo di *Criterion* ed Edmund Wilson o Marcel Raymond), dovrebbero essere riviste sulla base di presupposti ed effetti stilistico-cognitivi non delimitati a priori. Quanto all'*eventfulness*, se la si intende come tensione a cogliere la pienezza di un nucleo di senso, col tempo si è estesa ben al di là della realtà fisica per toccare fenomeni interiori, inconsci ecc. In questa prospettiva va interpretata la tendenza, tipica di molti grandi scrittori (Eschilo, Dante, Shakespeare…), a creare parole e sintagmi per esprimere quanto non codificato dal proprio vocabolario, che diventa, dopo la svolta romantica, propensione all'espressionismo o alla mescolanza interlinguistica per ri-creare gli eventi. Ma non si tratta solo di studiare gli aspetti strettamente linguistici, bensì di riconoscerne meglio le implicazioni biologico-antropologiche. Notiamo intanto che, in teoria, l'oscurità e l'*eventfulness*, sulla base delle indicazioni precedenti, non dovrebbero concentrarsi rispettivamente nella sola lirica e nella sola narrativa: è vero però che, lungo lo sviluppo storico, la prima ha costituito il macrogenere in cui si è praticato maggiormente l'*obscurisme*, mentre la seconda ha fornito il *medium* più adeguato per raccontare eventi, dapprima nucleari e poi aggregati secondo modalità sempre più complesse. Più avanti cercheremo di ripercorrere alcune tappe essenziali di questa lunga storia, ma intanto occorrono ancora alcuni chiarimenti sul versante cognitivo.

Una volta calate nella concretezza dei testi attraverso il processo di stilizzazione, l'oscurità e l'*eventfulness* ritagliano sostanze del contenuto che veicolano un nucleo di senso inattingibile oppure evidente in sé, ma da interpretare: e si è detto delle funzioni asseverative di questo operare. Nell'ambito

del *possibile* letterario è però da ritenere, con tutte le dovute cautele, che la distinzione fra vere o false oscurità e veri o falsi eventi non ha ragione di essere: non importerà quindi, sul versante delle potenzialità realizzabili (l'unico qui in esame), il contesto sociale di ricezione; non sarà rilevante se, per fare esempi estremi di oscurità ed eventi *funzionali*, le prime tendono a creare un orizzonte d'attesa di tipo religioso-sacrale, e i secondi sono invenzioni a scopo di propaganda. In altri termini, le conseguenze sociali di costruzioni letterarie elaborate e finzionali non sono correlate né al loro presunto messaggio né alla loro capacità di farsi ri-leggere, cioè di entrare stabilmente nel circuito di una prassi (auto)riflessiva (su ciò cfr. Goodman 1997; Bertram 2014; sul problema della *fictionality*, ora persino enfatizzato, cfr. almeno Walsh 2007; Phelan 2007). È invece decisivo che sia *riconoscibile* lo stile con cui viene ottenuto un senso inconsueto e comunque da interpretare, oppure una sottolineatura dell'importanza di un evento da condividere: dagli strumenti più semplici della retorica sino alle più squisite raffinatezze manieristiche, la letteratura ha puntato a un potenziamento e a un addensamento dei nuclei di senso da veicolare, in modo da continuare ad attrarre l'attenzione e l'attività ermeneutica quando i livelli stilistici in uso diventavano troppo scontati. Si tratterà di individuare specifiche gradualità o scalarità biologico-cognitive da giustificare poi storicamente.

2.4. Su un piano empirico, si debbono tenere in considerazione alcune differenze significative nei modi di manifestazione dell'oscurità (per una rassegna dettagliata, cfr. Casadei 2011, specie pp. 31 ss.). Si devono infatti considerare innanzitutto i testi che usano la vaghezza linguistica per creare *ambiguità* semantiche irrisolvibili (o anche *polisemie*, contro l'appiattimento semantico già stigmatizzato da Deleuze), come nel caso del celeberrimo sonetto mallarméano della *Chevelure*: questa situazione è stata a suo tempo esaminata da William Empson (1930, 1951), sebbene con alcuni eccessi dovuti a una scarsa attenzione alla semantica storica e a una quasi esclusiva considerazione riservata agli esempi ricavati dalla lingua inglese (notoriamente ricchissima di omofoni e quindi di ambiguità, sfruttate in molti generi letterari). Esistono poi vari tipi di *difficoltà*, dovute all'occultamento di elementi referenziali (per esempio, fatti autobiografici) o alla forte allusività (per esempio, verso ipotesti rari e quindi difficilmente noti ai lettori non specialisti): esse si possono ridurre, grazie al completamento delle omissioni o alla decodifica delle allusioni, ma lasciano comunque un margine indefinito a livello interpretativo. Infine, si possono riscontrare casi di *incoerenza* logica e/o sintattica, spesso risolvibili solo in via ipotetica: addirittura, si danno casi di testi fondati su lingue inventate e quindi tendenzialmente del tutto incoerenti rispetto a qualunque sistema linguistico effettivo, però tali da creare una grammatica e una semantica

proprie, magari per continue associazioni di suoni e idee, là dove il ‘sistema della lingua’ prende il sopravvento su quello della ‘realtà esterna’ (ambiti del *non-sense*, della *patafisica* eccetera: cfr. Tigges 1988; Attardo 2001; e, più in generale, Holmes 2016).

Nell’insieme, anche da queste angolature si conferma la produzione di sensi imprevisti attraverso operazioni riconducibili al fattore dell’oscurità. D’altra parte, a questo aspetto della *potenza* rintracciabile nelle opere che ora definiamo letterarie, probabilmente una traccia della loro antica componente sacrale, è stato da sempre assegnato un valore specifico, sia nella forma semplice dell’*enigma* (il dire velato), sia in quelle più complesse (per esempio, nella lirica provenzale e nelle sue filiazioni europee). Lo scrivere oscuro ha cancellato il confine tra proprio e improprio, effabile e ineffabile, per giungere a una sintesi che permettesse di superare la reciproca estraneità di ‘discorso’ e ‘reale’ (cfr. Agamben 1977, specie cap. 4, 1987). Ma è ora possibile aggiungere che l’oscurità in tutte le sue varie forme acuisce l’attenzione e lo sforzo interpretativo, in quanto costringe il cervello a immaginare soluzioni adeguate, nella vita reale come nell’arte (cfr. Zeki 2004; Schrott e Jacobs 2011), sino a ipotizzare significati momentaneamente stabili persino là dove l’instabilità è ricercata. Proprio su questo tipo di soluzione si regge il mondo possibile del *Cimetière marin* di Paul Valéry, da subito fondato sulle omofonie *Ce toit* / *C’est toi* e *mer* / *mère*, eppure in teoria votato a un’assoluta definitezza: non a caso, secondo la poetica valériana, le nostre «plus claires idées sont filles d’un travail obscur» (Valéry 1957-1960, vol. II, p. 879).

2.5. Quanto invece al versante delle forme di narrazione, occorre almeno segnalare che sono in corso innovative ricerche per connettere le evidenze di tipo neurobiologico sulle strutture ‘narrative’ della mente con gli intrecci riscontrabili in opere letterarie o cinematografiche (o anche in nuovi media: cfr. almeno Bernini e Caracciolo 2013; Ryan e Thon 2014). Innanzitutto è opportuno distinguere fra elaborazioni di intrecci complessi, di tradizione relativamente recente, e sviluppi lineari di eventi nucleari, molto più vicini a una narrazione ‘naturale’ (cfr. Fludernik 1996; Fludernik e Alber 2010; per panorami che riguardano anche le premesse formaliste-strutturaliste, cfr. Giovannetti 2012; Cavalloro 2014; per l’importante *Narrative Practice Hypothesis*, cfr. Hutto 2008; quanto al versante ‘innaturale’, cfr. Alber 2016): addirittura, questa narratività primaria si potrebbe ricondurre alla percettività prelinguistica degli infanti, in grado di individuare ‘eventi’ nel flusso dell’esistenza, e a un aspetto costitutivo del *core self*, il primo stadio di autopercezione della coscienza, secondo le già citate indicazioni di António R. Damásio. In effetti non è lecito fondarsi su romanzi o film recenti, per esempio di tipo investigativo, per attribuire al funzionamento cerebro-mentale

un’organizzazione narrativa che, stilisticamente e storicamente, risulta molto posteriore e di ‘livello più elevato’ rispetto a un’organizzazione incentrata invece su un *nucleo di senso* da trasmettere dopo un’adeguata elaborazione (per una sintesi, *si veda* Casadei 2015b, con specifica bibliografia; cfr. inoltre Bohnemeyer e Pederson 2011, specie pp. 216-227). Pure in questo caso occorre esaminare le evidenze diacroniche, confrontando le caratteristiche delle opere con il quadro di riferimento che stiamo delineando, allo scopo di costruire una gradualità/scalarità.

Si deve infine aggiungere che anche l’organizzazione narrativa è soggetta a una variazione qualitativa tale da generare esiti divaricati nella rappresentazione degli eventi e nella funzionalizzazione stilistica dell’intreccio: ci sono casi in cui non è significativa la trama in sé, bensì l’influenza di un nucleo attrattore che determina più di ogni altro l’intera costruzione del ‘mondo testuale’ (cfr. Gavins 2007; Stockwell 2012): è il caso della *Recherche*, che costringe il lettore a comprendere, solo al termine della lettura, quanto fosse fondamentale il lavorio nascosto del corpo che assorbe e riconfigura il tempo, come aveva dimostrato l’episodio (del tutto secondario) della *madeleine*: d’altronde per Proust «les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l’obscurité et du silence» (Proust 1913-1922, vol. III, p. 898). In generale, tanto l’oscurità quanto l’*eventfulness* richiedono una tensione completa (*Streben*) a ricostruire un senso possibile, sia pure dovendo accettare parametri illogici e ritagliamenti imprevisti del reale.

3.1. Su un piano teorico, l’oscurità in un testo letterario può essere graduata come segue:

a) non risolvibile;
b) risolvibile solo con ipotesi;
c) risolvibile solo con speciali decodifiche;
d) interpretabile su basi simboliche;
e) interpretabile su basi allegoriche;
f) apparente.

Ciascuna di queste gradazioni può comparire in un intero testo o in una sua parte, e può interagire con le altre; in molti casi un’oscurità di livello più elevato può ridursi, a un’esegesi ravvicinata, a una inferiore: ciò avviene, per esempio, in molti degli esempi presi in considerazione da Empson (1930), che rientrano nell’ambito dei giochi linguistico-retorici tipici di determinate epoche, diventati oscuri solo per la mancanza di chiavi ermeneutiche adeguate. Occorre poi specificare che le ipotesi e le decodifiche devono fondarsi su presupposti che non siano arbitrari e soggettivi, ma possano trovare supporti testuali (per esempio, a livello di figuralità retorica e di connessioni interne ed esterne); risultano soddisfacenti nel caso in cui

rispondano almeno alle domande cognitivamente decisive, ovvero alle dominanti dell’oscurità, in modo da ricondurle a un ambito ermeneutico plausibile o pensabile in rapporto a una visione del mondo comunque non standardizzata (come del resto avviene ormai da oltre un secolo in pittura: cfr. Kelly 2003).

Per indicare subito alcuni esempi, al tipo (a) appartengono molti testi surrealisti che si oppongono al riconoscimento di qualunque coerenza: non a caso la disgregazione di ogni realtà fattuale condivisa è uno dei loro obiettivi. Più spesso però pure i testi surrealisti, e in genere quelli inseribili nel grande alveo del simbolismo, consentono di rintracciare segnali che creano sinergie semantiche più o meno irregolari, ma comunque dotate di elementi attrattori. Ci si colloca quindi sul livello (b), quello dell’ipotesi di senso sulla scorta di princìpi stilistico-cognitivi, ed è il caso per esempio di Paul Celan; oppure in quello (c) delle ambiguità o difficoltà risolvibili, eventualmente attraverso accurate indagini intra- e intertestuali, ed è il caso di certo Mallarmé. I gradi (d) ed (e) rientrano nella lunga tradizione classica o pre-romantica, che ha visto nell’uso del simbolo o dell’allegoria un modo per nobilitare il discorso poetico, a volte generatore di oscurità locali tuttavia interpretabili o sulla base di esegesi largamente condivise, come avviene all’inizio del poema dantesco, o a partire da allusioni e simbolizzazioni coerenti con il contesto storico-culturale, come nella trilogia di Eschilo o in Pindaro (cfr. Hamilton 2003). Infine, le presunte oscurità ipotizzate già dai primi commentatori dei grandi testi antichi (Omero, Virgilio ecc.) ricadono invece per la maggior parte nel livello (f), essendo plausibile un’esegesi linguistica e/o retorica che, tenendo conto di opportune nozioni, risulti pienamente chiarificatrice, ovvero in grado di ricondurre a un senso ordinario quello che è stato presentato come straordinario. Il modello tipico è quello degli oracoli di Delfi, ambigui solo fino a che non se ne coglie la portata effettuale, dapprima celata dai giochi retorici.

Si deve a questo punto affrontare un problema di fondo: l’oscurità nella letteratura, come già si accennava, è tutto sommato un fenomeno per lungo tempo minoritario, e non diventa maggioritario nemmeno quando viene ricercata largamente, specie tra XIX e XX secolo (cfr. almeno Friedrich 1956; Mazzoni 2005). Viceversa, determinante, secondo le poetiche classiche dominanti (aristoteliche e oraziane), è sempre stato il raggiungimento della *chiarezza*, semmai nobilitata da costruzioni retoriche esteriori, la veste e l’ornamento di un pensiero che doveva risultare logico e consequenziale. Una risposta a questa aporia apparente è in prima istanza abbastanza semplice: la possibilità di immaginare testi oscuri ma dotati o dotabili di senso costituisce un limite del dicibile in letteratura, il vastissimo insieme di cui il chiaro-univoco costituisce un sottoinsieme. Nei testi che ora consideriamo letterari si sono sin dalle origini intersecate componenti note e altre

ignote e oscure (sacrali, magiche, fobiche ecc.), e la progressiva laicizzazione della letteratura non le ha tolto la potenzialità di indagare l'ignoto in generale, e in particolare il territorio che da oltre un secolo definiamo 'inconscio': sulla sua incidenza in tutte le arti si è già discusso (cfr. qui, § 1). Si potrebbe quindi sondare la letteratura 'chiara' per individuarne i fondamenti invisibili, e creare pure in questo caso un'opportuna scalarità: probabilmente, molte opere continuano a interessarci proprio per il loro essere oscure a forza di chiarezza (basti pensare a Petrarca e al petrarchismo, che sfocia in esiti manieristico-barocchi). Tuttavia, il punto essenziale nella nostra prospettiva è quello dell'opportunità cognitiva costituita dal *poter* generare testi 'oscuri' ma interpretabili, eventualmente modificando i parametri vigenti, a seconda del momento storico, nell'interpretazione della realtà. Com'è ovvio, non sono implicati i valori estetici, quanto gli ambiti cognitivi e i loro effetti.

3.2. Se l'oscurità può operare l'occultamento di un senso condiviso per suggerirne e a volte delinearne un altro, l'*eventfulness* in prima istanza impone di credere alla manifestazione di un nucleo di senso grazie all'individuazione di un evento definito e narrabile. Anche in questo caso ci interessa creare una scalarità dei modi in cui, stilisticamente, viene trattato il nucleo stesso da veicolare. Nei primi testi 'letterari', esso poteva essere semplice e isolato (secondo le categorie di Jolles già ricordate nel Capitolo 1, § 2.5), ma progressivamente (ossia storicamente) viene inserito in una rete di rapporti, per esempio di cause ed effetti, di relazioni personali e collettive ecc., cosicché si sono ottenuti numerosi tipi di intreccio lineari o diramati. Va subito notato che, per parafrasare un acuto rilievo di Musil (nel suo *Uomo senza qualità*, 1930-1933, trad. it. vol. I, pp. 892 ss.), il raccontare la vita come un succedersi lineare, intercalato da qualche 'quando' e qualche 'perché', fa sentire tranquilli persino in una condizione di caos: il che implica, com'è giusto, la convenzionalità e artificiosità *anche* delle trame rappresentabili come una retta, eventualmente a schidionata, per usare un termine di Šklovskij (cfr. almeno Cavalloro 2014, pure per i riferimenti successivi). In generale, risulta variamente orientabile ogni analisi dei modi di raccontare, da quelli 'spontanei' esaminati da Labov a quelli dalla temporalità non marcata o sospesa (per esempio, nel romanzo ellenistico o in vari *fantasy*), oppure sviluppata con salti dovuti alla presenza di deviazioni o inclusioni nella trama (per esempio 'a scatole cinesi'). La casistica è in effetti molto ampia, specie se si considerano le implicazioni strutturali (già a partire dalle anticipazioni dei formalisti russi e di Propp) o quelle relative alla polifonia e alla definizione dei personaggi, ma qui interessa riproporre lo specifico problema delle modalità di presentazione degli eventi in quanto nuclei che *emergono* rispetto all'insieme dello sviluppo testuale e al suo contenuto

referenziale-fattuale.

In prima istanza, ricordando sempre che la rappresentazione degli eventi può ricadere pure in ambiti lirici, e ovviamente in quelli misti, come può essere il teatro, proviamo a proporre la seguente gradualità/scalarità di livelli di narrazione:

a) nucleare senza sviluppo;
b) nucleare con inizio e fine marcati;
c) nucleare a episodi;
d) a intreccio libero;
e) a intreccio finalizzato;
f) a intreccio neutralizzato.

Procedendo a una prima illustrazione, cominciamo con lo specificare che, nell'ambito indicato con (a), si possono collocare quelle forme di micronarrazione (il fatto o il detto memorabile, l'aneddoto, l'annuncio di una novità ecc.) che si concentrano esclusivamente su un nucleo di senso da veicolare perché rilevante per una comunità, a qualunque livello (sopravvivenza, benessere, apprendimento ecc.). È evidente però che il nucleo potrebbe riguardare invece uno stato della psiche di un individuo, e in questo caso la sua stilizzazione non sarebbe di tipo narrativo ma lirico (e del resto anche nella lirica si possano cogliere le tracce di un racconto personale, però atomizzato da un punto di vista temporale). Il livello successivo (b) sviluppa quello precedente grazie a una costruzione che implica, per esempio nelle favole più antiche, una contestualizzazione e una conclusione marcata, in genere etica o moralistica: questo tipo di racconto può riguardare eventi/nuclei di senso sia storicamente riscontrabili sia d'invenzione, trattati spesso con connotazioni allegoriche o simboliche di facile decodifica. Si arriva invece a una narrazione stilisticamente più complessa (ma non per questo automaticamente più densa) con il livello (c): qui gli eventi diventano episodi, per esempio nella storia di un eroe eccezionale (Gilgameš) oppure di personaggi in apparenza 'normali' (i romanzi ellenistici), a cui capitano in sequenza vicende che veicolano un senso parziale, mentre quello complessivo è riconoscibile solo nel finale. La componente nucleare è ancora chiarissima, ma comincia a essere evidente la serie di cause ed effetti che, nella storia generale tanto quanto nella vita dei singoli esseri umani, spiega o determina i nuclei di senso da veicolare.

Con il grado (d) la stilizzazione narrativa diventa molto più complessa e si estrinseca nel *modello a intreccio*, che comporta la combinazione, cognitivamente significativa, di vicende separate e però convergenti di vari personaggi. Rispetto ai protointrecci del romanzo ellenistico, in questo caso i nuclei di senso diventano o più sfuggenti o sovrapersonali. Un livello altissimo di questa tipologia è raggiunto dall'*Orlando furioso*, seguito dalla sua 'decostruzione' rappresentata dal *Quijote*, che comincia a far scontrare elementi potenzialmente da *romance* con altri da racconto picaresco se non da proto-*novel*. Questi tipi di racconto non finalizzano

l'intreccio alla scoperta di nuclei di senso ignoti, come invece avviene soprattutto a partire dal XIX secolo, quando l'intreccio in sé diventa decisivo come attrattore e per individuare, progressivamente, nuclei-eventi in prima istanza nascosti o apparentemente irrilevanti: siamo così giunti al livello (e). Il culmine di questa modalità è costituito dalla galassia del poliziesco, tuttavia persino capolavori come *Madame Bovary* o *Anna Karenina* possono benissimo essere ricondotti in questo ambito. Su un piano di eccezionale complessità, nel quale l'intreccio abnorme sembra diventare accumulo, persino la *Recherche* soddisfa i requisiti: ma il nucleo di senso, rivelato quasi casualmente sin dall'inizio del racconto con l'*intermittence* determinata dalla *madeleine*, verrà compreso come tale solo al termine del lungo percorso, con una finalizzazione ottimale perché la tortuosità dell'intreccio comprende pure l'apparente dispendio inutile di ogni esistenza. A quest'ultimo stadio si colloca il livello (f), che si propone di rivelare il (non)senso dell'agire vitale riconducendolo alla ripetizione automatica o all'azzeramento di ogni attrattività, come avviene in molti romanzi sperimentali del XX secolo, in particolare dell'*École du regard* (ma il discorso si potrebbe estendere a vari tipi di narrazione 'innaturale': cfr. Alber 2016).

Sicuramente altri livelli potranno essere individuati, perché risultano praticabili a livello teorico. Importa comunque sottolineare la priorità, nella costruzione narrativa, dell'individuazione di un evento, da rendere stilisticamente denso, e addirittura da assolutizzare (come nelle epifanie del divino, che sembrano avvenire fuori dal tempo). Solo in una seconda fase l'intreccio, dapprima una mera *dispositio*, assume una valenza forte nella presentazione degli eventi, e quindi nella stilizzazione narrativa: il motivo del raccontare sta comunque nella ricerca, diretta o tortuosa, di un nucleo di senso che viene evocato, sia pure *e contrario*, come quando si punta all'azzeramento della trama, non a caso proprio perché percepita come artificiosa e non necessaria.

4.1. Al di là della sua diffusione, la componente dell'oscurità resta ben in evidenza nella mitologia dell'ispirazione letteraria, che implica per esempio l'ausilio di divinità apposite, come le muse, peraltro di genesi quanto mai ambigua, date le loro innegabili parentele con ninfe e sirene, a volte ingannatrici. Ma persino Socrate nello *Ione*, per quanto ironico nei confronti dell'aedo, accettava in fondo una misteriosa corrispondenza della poesia con l'anima universale, in virtù di una *mania* che era in grado di condurre all'ambiguità dei vaticini, nonché a rivelare verità diverse da quelle filosofiche (che solo nei dialoghi successivi otterranno una definitiva preminenza: cfr. Murray 1996). In effetti, come è stato detto, la poesia possiede il suo oggetto senza conoscerlo, la scienza o la filosofia lo conoscono senza possederlo: si tratterebbe, in altri termini, di processi che per la poesia sono

intrinsecamente metaforico-analogici, e quindi da decodificare però in qualche misura ‘specifici’, e, per la scienza logico-astratta, esattamente decodificabili però in qualche misura ‘generici’ (su ciò cfr. Casadei 2009).

Sui punti di convergenza e sulle forti differenze tra la filosofia platonica e quella aristotelica rispetto allo statuto della poesia è pletorico soffermarsi, mentre risulta necessario dare adeguato rilievo all’apporto della cultura cristiana, e attraverso di essa di quella ebraica, confluito non solo nella concezione della letteratura in generale, ma specificamente nella tendenza a individuare sensi riposti e oscurità nei testi laici, oltre che in quelli sacri (su questi aspetti, ottimi spunti si ricavano da Steiner 2001). Questo *modus operandi* non era affatto scontato ma probabilmente fu indotto dal valore attribuito almeno da alcuni Padri della Chiesa alla grande cultura greco-latina: e basti pensare alla posizione di Agostino che fra l’altro, nel *De doctrina christiana* (II.6), sottolineava l’importanza del desiderio di sapere e quindi del piacere derivante dall’interpretazione delle parti più complesse e oscure dei testi. È vero che in molti casi si tratterebbe, secondo la nostra scalarità, di oscurità apparenti, dovute a scarse conoscenze fattuali, oppure risolvibili con procedimenti allegorici o simbolici; tuttavia il principio della necessità di un’ermeneutica, condivisibile e non solo esoterica (come nella mistica ebraica), si coniuga con quello della ricerca sul mistero e quindi sull’oscurità ineliminabile del e nel divino.

Un’altra forte spinta alla ricerca di aspetti oscuri dell’essere umano attraverso le scritture che ora consideriamo letterarie (qualunque fosse il loro statuto originario) venne da Paolo e in particolare da un celeberrimo passo della I lettera ai Corinzi (13.12) che nella Vulgata (forma in cui essa fu principalmente fruita) suona: «Videmus nunc per speculum in ænigmate: tunc autem facie ad faciem». Senza entrare nel merito dell’esegesi paolina, è comunque indiscutibile che questa affermazione comportava la necessità di uno sforzo allegorico-simbolico per la comprensione dell’*enigma* e per superare una visione solo riflessa, che sarebbe quella tipica degli esseri umani nella loro esistenza mortale: l’uomo stesso quindi è in una condizione di oscurità e la sua vita è mistero, un mistero tutto terreno che viene prima di quello ultraterreno. In fondo, su quest’affermazione, più ancora che sul concetto generico di *figura*, si fonda il poema di Dante, tentativo sommo di interpretare, attraverso le vicende e la storia degli esseri umani, la realtà della città celeste (cfr. Capitolo 4, § 4).

Da posizioni come quelle indicate, che qui si segnalano come ridottissima sineddoche di un intero orizzonte culturale (la sfera del mondo occidentale premoderno, ossia greco-romano *ed* ebraico-cristiano), è potuta scaturire la nuova finalizzazione dei processi interpretativi del mondo esterno di fatto sempre più coniugato-mescidato con quello interiore. È anzi attraverso un’indagine specifica

sull’esistenza personale, sul modello agostiniano della confessione pubblica congiunta all’autoanalisi, che si possono intuire verità oscure ma appunto integralmente umane, indagando in particolare quanto gli *eventi* incidono sui *comportamenti*. Fra tensione mistico-sacrale e scavo sulle propensioni del singolo si collocano quindi molti dei testi volutamente criptici e di ardua decifrazione, sino all’inizio del periodo rinascimentale o *early-modern* (xiv-xv d.C.). Basti pensare al modo del *trobar clus* nella poesia provenzale, con i suoi palesi addentellati para-religiosi, o anche, per uscire dall’ambito lirico, a molti romanzi a chiave, e quindi in prima istanza oscuri nella loro configurazione narrativa, come quelli francesi dedicati agli eroi della tavola rotonda e alle loro imprese, condensate per esempio nella ricerca del Graal. Ed è interessante che questo lato ‘oscuro’ del procedimento della *quête* venga poi introiettato nelle ricerche di personaggi da *romance* e persino da *novel*, sino alla sua laicizzazione completa nel genere poliziesco-indiziario, che costituirà un nuovo e interessante modello di accrescimento cognitivo (su ciò cfr. *infra*; e *si veda* Cook 2006).

Durante il XV e il XVI secolo la componente dell’*obscurisme* viene enfatizzata pure in virtù della rinnovata attenzione verso la poetica del sublime dello pseudo-Longino, e in genere verso le poetiche non aristotelico-oraziane (cfr. Capitolo 2, § 3), peraltro ancora dominanti sino alla convalida della *clarté* come obiettivo supremo di ogni autore, ricavabile dal Boileau dell’*Art poétique* (1674) e in genere dalle riflessioni razionaliste-neoclassiciste (su alcune implicazioni cognitive di queste poetiche, cfr. Kukkonen 2017). E tuttavia nel periodo barocco la componente dell’oscurità, ricca di implicazioni mistiche e insieme di forte lacerazione interiore, tende non solo a essere ricercata, come nel caso di un Góngora, ma anche riconosciuta nei grandi del passato (*in primis* Eschilo e Pindaro, nonché, su un livello stilistico inferiore, Licofrone o Persio). Di fatto, persino la nuova chiarezza della tragedia francese non può esimersi dall’uso di ossimori ricchi di suggestioni ambigue e complesse, dalla «flamme si noire» di Racine sino alla rilevantissima «obscure clarté» di Corneille (il verso, stupendo, è dal *Cid*, IV, 3: «Cette obscure clarté qui tombe des étoiles»). Si intuisce quindi perché l’inquietudine sulla vita umana sfoci in un *obscurisme* sottile, tanto che riguardi il versante sacrale ed esterno quanto quello morale-esistenziale e interiore, riconoscibile persino nella più grande arte (neo)classica: il controllo formale non eliminava l’inquietudine più nascosta, persino in Pope o nei diari di Winckelmann. Come ha notato assai bene Abrams (1953), bastarono poche variazioni di accento e sottolineature impreviste per trasformare, nel pragmatico ambiente anglosassone, il mondo tardoclassicista in un nuovo universo romantico, nel quale categorie di fondo della psicologia antica vennero rivoluzionate, per esempio con il passaggio dalle passioni stabili e catalogate eticamente ai sentimenti, a volte nemmeno

lessicalizzati, ricchi di sfumature imprevedibili e ancora da indagare, come uno spazio mai scoperto.

Se consideriamo subito dopo la diversa e decisamente mitico-religiosa svolta romantica tedesca, su cui restano imprescindibili le pagine del già citato Berlin (1965; per aggiornamenti, cfr. Stevens 2004), si comincia a delineare il versante cognitivo-attrattivo della svolta di fine Sette inizio Ottocento. Non solo, come è stato detto, la letteratura si appropria di ambiti prima riservati alle religioni, ma giustifica la sua nuova ontologia, assieme a quella delle altre arti, perché è in grado di indagare con una stilizzazione del tutto inedita un universo pienamente umano, quello delle spinte pre-razionali che conducono a immaginare nuclei di senso ignoti. L'oscurità, al di là dei tratti formali, sta nella scelta stessa di proporre scavi sentimentali, con la nuova lirica individualizzante, o costruzioni di mondi possibili fortemente orientati verso l'inquietante o l'inconcepibile, come quelli di Hölderlin (o, in Inghilterra, di Coleridge): sintesi e coronamento di tante spinte contrastanti sarà poi quella di uno dei capolavori più aperti alla fenomenologia della conoscenza umana, il *Faust* di Goethe.

La progressiva espansione di aspetti del dicibile in letteratura supera la fase romantica e trova nuove forme a partire dalla metà del XIX secolo, soprattutto con Baudelaire e Wagner, ma delle fusioni parola-musica-dramma (*Wort-Ton-Drama*) in quest'ultimo torneremo a parlare più avanti. Invece, è opportuno sottolineare qui un aspetto decisivo dell'opera baudelairiana, e in primo luogo delle *Fleurs*, ossia l'immissione dell'oscurità e dell'incomprensibilità *all'interno* della vita borghese regolamentata. Non occorrono più spazi esotici o fantastici, basta un'osservazione mortuario-allegorica di una grande città per intuirne l'assurdo dietro e dentro il movimento incessante e in apparenza produttivo. Questa prospettiva, segnatamente benjaminiana, deve però essere integrata sul piano cognitivo da una constatazione: l'allegoria che sembra ridurre i singoli simboli a un sistema controllabile è a sua volta la proiezione di uno sguardo allucinato, e quindi non spiega, come quelle antiche, bensì crea un'ulteriore tensione, una coazione ermeneutica che sottolinea l'irraggiungibilità del senso. Ecco perché questi scenari, in apparenza netti, risultano alla fine ancora ambigui e sempre da reinterpretare.

Se quindi il «nouveau» si deve andare a trovare «au fond de l'inconnu», è inevitabile percorrere in modi nuovi il territorio del linguaggio, tornando a lavorare sul ritmo e sulle associazioni sinestetiche, nonché in generale sulle ambiguità tra suono e senso: ancora una volta, le predisposizioni biologiche vengono trattate secondo modalità stilistiche inedite, che demoliscono la concezione del linguaggio come veste del pensiero, poi adornata retoricamente, per riportare un'energia creativa nelle immagini proposte, in specie di natura metaforica. Nei testi di Mallarmé prevale una componente ultra-semiotica, fondata sul simbolo del *Livre*

come «scopo di tutto l'Universo» (e cfr. Steiner 2011, trad. it. p. 107, sulla letteratura come «creatrice»), equivalente totale del *vero* mondo, quello creato dalle potenzialità aggregative di tutte le parole, quasi atomi che interagiscono nello spazio bianco. In quelli di Rimbaud invece l'oscurità creativa nasce dal tentativo di trasmutare le ossessioni esistenziali in tappe di un percorso iniziatico, in una religione della vita: come notava già Raymond (1933), è una magia laica quella che trapela dalle *Illuminations* e dalla *Saison*, e il suo innesco è sciamanico, la veggenza che deriva dal *dérèglement* di tutti i sensi – purtroppo non si insiste abbastanza sulla connotazione fisiologica del termine, la 'sregolatezza' come funzionamento corporeo inconsueto. Dunque, la poesia mallarmeana è *anche* il tentativo di rendere attrattore un intero testo, proposto come un segno unitario e sfingico; quella rimbaudiana è *anche* il tentativo di rendere poesia ogni sensazione corporea, soprattutto quelle irregolari e inestricabili. La prima indica una sorta di Oltre-Natura, la seconda di Super-Natura, entrambe oscure.

Procedendo sempre per campioni selezionati, dobbiamo notare che la faglia creata dalle nuove analisi medico-psicologiche, volte a sondare per la prima volta il territorio delle patologie e delle simbologie inconsce, viene accettata e introiettata nell'arte surrealista, che sperimenta l'efficacia persino del *nonsense* o dell'oscurità che esige di rimanere tale (cfr. *supra* § 2.4). In effetti si potrebbe però indicare un'altra linea nel territorio tra modernismi e avanguardie (ma si è già detto della precarietà di queste etichette), quella che porta a una reificazione del montaggio applicato a qualunque possibile referto della realtà o dell'immaginario. È il modello di Pound e dello stile come accumulo di nuovo caotico e certo degno di attenzione ma privo, almeno in prima istanza, di un elemento attrattore. I *Cantos* sono la più completa allegoria del mondo senza dèi, agli antipodi del poema dantesco; eppure, nemmeno questo *monstrum* chiude le potenzialità del dicibile poetico, dato che questo oggetto di parole che vorrebbero essere cose può trovare a sua volta una controparte, un antagonista altamente stilizzato: la quintessenza degli *Charmes* di Valéry punta dell'*iceberg* costituito dal continuo lavoro di pensiero dei *Cahiers*. Milioni di riflessioni *sulla* creazione poetica sostengono un gruppetto di poesie che però continuano a trasformare il mondo reale in esitazioni-ambiguità-sospensioni cognitive.

Sulla base delle indicazioni precedenti è lecito delineare, sinteticamente (anche per suggerire future ricerche), un diagramma delle varie forme di oscurità riscontrabili in alcuni poeti rappresentativi della lirica moderna. In questo caso si può procedere su una linea orizzontale, e si deve prescindere, in prima battuta, dai possibili influssi reciproci, dal rapporto con specifici modelli ecc. Con queste delimitazioni, a un estremo va collocato il progetto di semiotica integralmente autonoma, e quindi oscura perché fondata su un universo chiuso e cristallizzato, in

sé ambiguo, di Mallarmé. All'estremo opposto si posiziona Pound, con il suo oggetto poetico altrettanto oscuro ma per eccesso bulimico di *realia*, di inclusività priva di referenza e giustificata solo dalla superfetazione dell'accumulo capitalistico resa in stile di montaggio.

Sul versante di Mallarmé possono stare autori altrettanto chiusi ma disposti a usi simbolici dalle evidenti connotazioni mistiche (Rilke, Yeats, Pessoa…), oppure altri che coniugano i segni assoluti con la loro lunga gestazione (Valéry, Ungaretti, Cvetaeva…). Ancora oltre stanno gli autori di testi chiusi ma che invocano il riconoscimento della loro incandescenza vitale (Char, Celan, Dylan Thomas…): un processo poi essenziale per l'autore emblema della perfetta equivalenza di vita e scrittura poetica, Rimbaud, la cui opera è pure un esempio di costruzione all'insegna dell'incoerenza, stilisticamente poi sublimata dai surrealisti. Attorno a lui molti altri si potrebbero posizionare (Dickinson e Lorca, ma anche Hölderlin, Novalis…), mentre oltre questo snodo cominciano a delinearsi gli autori che privilegiano l'oscurità per difficoltà, *in primis* Baudelaire e, con vari *distinguo*, Whitman; poi Laforgue, Eliot, Montale, Stevens, e molti altri tra espressionismo e concettismo metafisico, sino appunto all'estremo di Pound, integralmente difficile.

Molti altri sarebbero i casi da valutare e collocare in questo immaginario diagramma, che potrebbe agevolmente trasformarsi in una rete di snodi o in un planisfero, con costellazioni variabili a seconda dell'angolatura. Ciò non toglie che le forme di poesia moderna prese in considerazione permettano di delineare una serie molto ampia di stilizzazioni di un nuovo 'dicibile', cognitivamente diverso da quello ottenuto con i mezzi consueti della comunicazione coerente e mirata. Nel suo insieme, la lirica mantiene così un'ampia significatività oltre il suo ruolo sociale: le raccolte dei poeti menzionati non sono mai riducibili a mere manifestazioni di una condizione solipsistico-narcisistica, ma concretizzano una tensione a una conoscenza *altra* che può coniugare le profondità dell'inconscio cognitivo con gli epifenomeni dell'esistere personale in una specifica sfera ambientale.

4.2. Riguardo all'altra potenzialità sopra individuata, la spinta a veicolare un nucleo di senso grazie alla messa in rilievo stilistica di una *eventfulness*, va delineato innanzitutto il versante storico della tipologia. L'importanza del nucleo di senso da cogliere in un evento, emerso dal *continuum* del reale o dal territorio dell'immaginario, sembra in origine determinata dalla necessità di trasmettere informazioni essenziali sulla sopravvivenza, come nella scena della grotta di Lascaux esaminata nel Capitolo 1. Tuttavia, questo esito appartiene alla pura sottolineatura di *un nucleo*, il destino di morte cui ogni essere umano va incontro, come peraltro gli animali più minacciosi; viceversa, nel *Gilgameš* la

consapevolezza della morte interviene dopo la messa in rilievo di numerosi altri nuclei, veicolati da altri eventi. Come quando l'eroe sconfigge il terribile toro celeste, compiendo quindi un'impresa degna di essere sottolineata (stilizzazione iperbolica) e tramandata. Il proto-montaggio di nuclei garantisce che la dimensione storico-evenemenziale è già importante per giustificare, in questa fase dell'epica, la parabola di un re-semidio: essa però è meno cogente del bisogno di sottolineare l'eccezionalità delle singole imprese che gli vengono attribuite, cosicché il racconto non diventa propriamente 'storico'. Le tappe dell'ipotetica vita del protagonista sono di fatto quelle che potrebbero essere toccate da tutti gli esseri umani (la nascita, l'amore, le amicizie, le sfide ecc.) ma, per diventare degne di memoria, devono superare i confini dell'umano. Il nucleo di senso è ancora soggetto a un trattamento religioso-sacrale.

Se ci spostiamo verso altri generi, magari in origine di poco posteriori a quello epico-mitologico, la nuclearità degli eventi da trasmettere resta evidente, tuttavia comincia a emergere una specifica funzionalità didattico-etica: essa già giustifica la ricerca di episodi esemplari, in particolare nella forma semplice dell'aneddoto, e poi all'interno del genere della novella o di quello della favola in tutte le loro possibili declinazioni. La scelta dell'episodio può dipendere da diversi fattori: per esempio, se agli animali, ormai privati dei loro caratteri sacrali (come attestato almeno nel I millennio a.C.), si attribuiscono caratteristiche e passioni umane, a ciascuno in sommo grado, la vicenda da narrare dipenderà appunto dai contrasti etico-morali che devono essere esibiti e dall'esito che deve emergere con chiarezza. Naturalmente rispetto ai modelli indiani più antichi, o anche a quelli di Esopo (VII-VI secolo a.C.), le componenti psicologiche tenderanno ad aumentare nel tempo, sino a giungere a notevoli raffinatezze nelle *Mille e una notte* (ma arriviamo già al X secolo d.C.). Resta in ogni caso vero che nella narrazione favolistica è indispensabile la presenza di un nucleo-evento generatore, che si presta a considerazioni etiche immediate (nel romanzo ellenistico, invece, l'evento può risultare semplicemente 'fortunoso', senza rilievi morali).

Partendo da predisposizioni biologiche e antropologiche pressoché indiscutibili (la formazione di un Sé nucleare non temporalizzato; la necessità dell'attenzione attimale per la propria incolumità e poi per la propria esperienza del mondo; il bisogno-dovere di condividere informazioni essenziali per la sopravvivenza ecc.), si riconosce la spinta verso una concezione 'a eventi' della vita umana, e si arriva poi a intuire il lavorio stilistico che su questa base può intervenire. All'inizio, come dimostra la disposizione del *Gilgameš*, il segmento cronologico delimitato dalla nascita e dalla morte di un essere umano è l'unità di misura per disporre i vari nuclei-eventi, prima di tutto per esaltare l'importanza di ognuno, e poi anche allo scopo di rispondere implicitamente alla domanda, prima religiosa e poi

esistenziale, sul senso *complessivo* di una vita umana. Il processo di trasmissione dell'essenziale si fonde con la ricerca di una spiegazione sull'essenziale, cosicché i fattori da considerare aumentano progressivamente spingendo a costruzioni più complesse, in cui per esempio lo stesso evento può essere valutato diversamente dai personaggi, generando conflitti circostanziati.

Siamo così entrati nel mondo dell'*Iliade*, ben più 'storico' rispetto a quello del *Gilgameš*, nel quale però restano evidenti i nuclei originari del racconto: essi non vengono tuttavia congiunti in modi univoci, bensì segnalando una pluralità di spiegazioni (basti pensare al conflitto *iniziale* tra Agamennone e Achille), e quindi generando molti possibili, ma non imposti, insegnamenti. Da questo punto di vista, sebbene l'*Iliade* sia stata a lungo considerata un modello soltanto per il genere epico, va invece riconosciuto che lo è pure per quello romanzesco, considerando almeno le modalità con cui i personaggi entrano in conflitto riguardo a nuclei-eventi di importanza comune. L'*Odissea*, dal canto suo, aumenterà il fascino di quei singoli nuclei, in particolare conferendo alle imprese di Ulisse il sapore di una continua vittoria della *capacità di adattamento* dell'individuo umano rispetto alle caratteristiche di tutti gli altri esseri (compreso un brutale semidio come Polifemo). Il futuro umanesimo occidentale trova qui una sua importante anticipazione, soprattutto per i modi attraverso cui vengono presentati gli eventi stessi, che solo in parte corrispondono a quelli poi sistematizzati dalla razionalità illuministica e scientista.

Nella configurazione del secondo poema omerico è ormai intuibile il processo che condurrà a intersecare parabole vitali diverse, divergenti e conflittuali oppure convergenti e cooperanti, ossia la tecnica dell'intreccio come strutturazione di secondo livello rispetto a quella lineare (biografica o cronachistica, semmai delimitata come nell'*Iliade*). Occorre però ribadire che questa tecnica non presenta sin dai suoi esordi la perfetta finalizzazione che le si attribuisce attualmente: se prendiamo i romanzi ellenistici quali ulteriori archetipi della narrativa occidentale (cfr. Doody 1997; Pavel 2003), è facile notare che la separazione involontaria degli amanti (come nel modello delle *Etiopiche* di Eliodoro, circa III d.C.) dà luogo a due parabole esperienziali diverse che interagiscono solo in minima parte, soprattutto per aumentare la varietà degli eventi e quindi il potenziale interesse. La giustificazione dell'intreccio è dunque esteriore tanto quanto l'esito finale: unicamente su un piano rituale-simbolico si riesce a trovare una chiave interpretativa che davvero giustifichi il continuo accumulo di eventi-sorprese, intrecciati sulla scorta del puro caso, che peraltro alla fine si rivelerà subordinato al volere degli dèi. La caoticità dell'accumulo di nuclei di senso, disposti secondo prove e snodi eterogenei, contrasta con la scoperta di un significato più generale delle parabole degli amanti separati, peraltro solo conclusiva. L'intreccio potenzia

questi effetti senza determinarli in alcun modo, non è ancora costruito su una dinamica causale.

Un passaggio importante, come si è accennato, si coglie bene parecchi secoli dopo, in particolare (ma è già un testo molto perfezionato) con l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1516-1532). Qui il nucleo generatore appare in prima istanza chiaro: il poema promette di narrare un evento incredibile, la pazzia per amore del più forte e savio fra i paladini di Carlo Magno, quell'Orlando che, nella veste di 'Roland' protagonista della celeberrima *Chanson*, era stato addirittura rappresentato come una *figura Christi*. Il nuovo evento è inedito e sconvolgente, dunque può diventare un ottimo attrattore anche dopo le numerosissime storie che hanno visto come protagonista questo personaggio, comprese quelle dell'incompiuto *Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (1483-1494), premessa indispensabile per il poema ariostesco. Tuttavia questo episodio viene narrato, al centro esatto dell'opera, dopo una miriade di altri, costantemente legati tra loro con un uso abilissimo dell'*entrelacement* tipico dei romanzi arturiani: le 'inchieste' (*quêtes*) dei tanti personaggi, che possono avere un fondamento comune (soprattutto l'amore per il supremo oggetto del desiderio, Angelica), nei fatti confliggono di continuo fra loro, e ciò genera rinvii o ostacoli nel raggiungimento di ciò che si cerca. L'intreccio serve allora al narratore-autore per governare la sua macchina generatrice di attese e di frustrazioni, però non determina i singoli destini, che sono invece connessi alla personale e a volte ossessionata *brama* (un altro termine che già in ambito lirico connette biologia-pulsioni e antropologia-desideri). L'ordine strutturale può essere quasi compiuto nella *dispositio* e nell'*elocutio*, tuttavia l'*inventio* ariostesca resta ancora nucleare, e il nucleo interpretativo è appunto quello della follia che governa in profondità le azioni umane, persino quelle dell'uomo ritenuto assolutamente saggio. Ancora una volta, l'uso dell'intreccio potenzia e questa volta organizza in pieno la strategia narrativa, ma in effetti non interagisce con la sostanza dei nuclei di senso da veicolare.

Quando invece la volontà di fornire un senso alle parabole esistenziali comincia a riguardare anche le persone comuni, i borghesi diventati protagonisti sullo scenario storico dopo la Rivoluzione francese e quella industriale, sempre tra fine Sette e inizio Ottocento, la forma di stilizzazione-strutturazione narrativa che chiamiamo intreccio viene investita di nuove valenze cognitive. È nel configurarsi stesso di un'esistenza che si riesce a comprendere la sua essenza, ovvero il suo senso: forze esterne (il caso, il destino, la provvidenza, la storia e la politica) possono essere attive e addirittura coerenti con l'ideologia dell'autore, ma ciò che conta, per l'efficacia e poi per la ricezione del testo, è la giustificazione degli eventi accaduti a un personaggio unicamente sulla base delle sue caratteristiche e di quelle di tutti gli altri che interagiscono con lui. L'intreccio è quindi *finalizzato*:

l'aspetto biologico-cognitivo della corretta interpretazione e della salvaguardia di un nucleo di senso, veicolato da un evento (reale o immaginario), si compie ora nell'espressione dell'insieme delle (con)cause e degli effetti che riguardano l'evento stesso. La narrazione mostra come il senso di un'esistenza possa essere determinato da un processo di formazione (secondo il modello del *Bildungsroman*), o risiedere nelle specifiche condizioni in cui il personaggio opera (romanzo storico). Il *novel* accetta in sostanza pochi schemi di intreccio perché deve ricondurre i nuclei-evento a una plausibilità che non è più solo semplice verosimiglianza, bensì corrispondenza all'essere-nella-storia di ogni individuo: l'evento, inserito in una trama di 'concause', *sembra* spiegato in maniera immanente, e non attraverso la trascendenza, come nell'epica.

Naturalmente questo uso dell'intreccio non è universale, e anzi nell'Ottocento vengono realizzati tipi di racconti brevi che rinnovano le modalità di sottolineatura dell'evento eccezionale (addirittura fantastico), e spesso rappresentano una contestazione del *novel* e dell'intreccio finalizzato. Nell'insieme però, la nuova attrattività di questa organizzazione dell'intreccio ha costituito una spinta a sfruttarlo in modo sempre più articolato, specie quando è stata proposta, a cominciare da Poe, la sua versione astratta. Essa si prefigge di lavorare non con nuclei di senso compiuti o definibili, bensì con indizi e tracce, secondo un paradigma appunto indiziario che arriverà a costituire il fondamento del tipico romanzo a indagine poliziesca. Certo, se si considera solo questo modello, è possibile tentare di ricondurre le strutture narrative *direttamente* al funzionamento cerebrale umano, e addirittura concepire specifiche 'teorie della mente' (*Theories of Mind*, TOM), in grado di dar conto delle procedure richieste al lettore per la decodifica delle complessità dell'intreccio che sta seguendo. Sarebbe tuttavia più opportuno considerare l'organizzazione a intreccio finalizzato un'abilità di grado superiore, derivata da molteplici interazioni fra propensioni biologiche-stilizzazione e sfere ambientali storicizzate, sicuramente adattabile a vari tipi di vicende ma non a tutte le forme di narrazione antiche e moderne. E in ogni caso, una nuclearità di senso resta basilare e può appunto essere tradotta persino in frammenti sparsi, gli indizi che dovrebbero condurre a una prova o a una certezza (secondo il giallo canonico) e invece magari non lo consentono, come sempre più spesso avviene nelle serie poliziesche di ultima generazione (si pensi alla serie televisiva *True Detective*).

Torneremo nell'ultimo capitolo sugli sviluppi attuali delle costruzioni a intreccio. Qui però dobbiamo invece rilevare che quello 'finalizzato' ha trovato vari tipi di limiti. In effetti la stagione più innovativa del romanzo con quel tipo di intreccio, tra XIX e XX secolo, è la stessa che pone le basi per le sue distorsioni, sintomatiche di nuovi fronti aperti sul versante dell'*eventfulness*. L'elemento

decisivo, già intuito da Erich Auerbach (1946, nell'ultimo capitolo di *Mimesis*), è l'importanza concessa ai puri *moments of being*, in particolare in alcuni romanzi di Virginia Woolf: senza un effettivo riscatto, per esempio con i vari tipi di epifania, questi attimi rivelano nuclei più di non-senso che di senso, e ogni sforzo compositivo delegato all'intreccio sfocia in un girare a vuoto. Non si tratta peraltro di un destino assoluto: in Proust la neutralizzazione dell'intreccio, che porta a non trovare quello che si cerca e a trovare quello che non si cerca, ha comunque un nucleo profondo di senso nelle rivelazioni improvvise (e intimamente corporee) delle *intermittences* e negli eventi connessi, a cominciare dalla famosa esperienza della *madeleine*. Non si può quindi postulare, nemmeno nel romanzo modernista, una netta separazione dei personaggi dai loro destini che, come tipico del *novel*, restano ancorati alla contingenza e semmai sono riscattati in modi gratuiti (un'*eventfulness* laicamente religiosa). Invece risulta ora contestabile la valenza rivelatrice dell'intreccio in sé, e ciò ha consentito varie rivisitazioni di narrazioni ad accumulo, oppure a intreccio non finalizzato e stravagante (quelle umoristico-sterniane), oppure a forte base saggistica, come sintetizza in modo compiutamente incompiuto Musil con il suo *Uomo senza qualità* (sulla cui caratura stilistica e filosofica cfr. Steiner 2011, pp. 173-178).

Il tentativo più forte di azzerare sia la nuclearità degli eventi sia gli intrecci finalizzati (in qualunque forma) è quello perseguito dal *Nouveau roman* e dai romanzi sperimentali affini nella seconda metà del XX secolo. In questo caso ogni aspetto di attrattività stilistica riconducibile a nuclei-eventi significativi è boicottato, per un'imposizione ideologica anti-umanistica che appunto mira a eliminare qualunque sottolineatura collegata a propensioni biologico-antropologiche: si tratta quindi di una effettiva *contronarrazione*. L'esito è stato più volte discusso da un punto di vista teorico, specie per denunciare l'impossibilità di ottenere una totale disumanizzazione (persino la descrizione più neutra non è *totalmente* neutra), ma dal punto di vista qui adottato risulta interessante perché permette al momento di chiudere i livelli della rappresentazione-stilizzazione dell'*eventfulness*, secondo la scalarità teorica e storicamente verificabile esposta nel § 3.2.

In generale, è ormai diffusa la convinzione che anche nelle opere a intreccio finalizzato l'evento essenziale possa non essere costituito dallo scioglimento o dalla soluzione di un enigma, come nel modello poliziesco (o in altri 'a chiave'), bensì da un episodio o, nel caso di film, da una scena-madre che spesso condensa nell'immaginario collettivo il motivo di interesse. Importanti analisi sono state condotte da Peter Hühn e altri studiosi, in particolare sulla *fiction* britannica o su altri campioni (cfr. Hühn 2010, 2013). Tuttavia il concetto di evento che qui si è focalizzato non riguarda esclusivamente lo sviluppo del *plot* e non va considerato

solo come parte integrante di una vicenda: un nucleo di senso viene veicolato attraverso immagini o metafore, tanto in un testo che ora definiamo lirico quanto in uno narrativo. Persino non-eventi costituiscono nuclei da trasmettere, e riguardano la percezione soggettiva di un mondo parcellizzato (Virginia Woolf) o addirittura ridotto a meccanismo inceppato (*Nouveau roman* e sperimentalismo tardonovecentesco): la componente stilistica concentra i suoi sforzi nel porre in evidenza proprio l'incompatibilità con una visione del mondo coerente e ben narrata, come nello *storytelling* prima dei romanzi 'ben fatti' e ora del circuito informativo globale. Ma un nucleo di senso-evento può invece emergere in modi involontari o addirittura inconsci, e tuttavia venire sottolineato da addensamenti stilistici pur minimali. I modi per rappresentare la 'realtà' sono diventati, a partire dalla svolta romantica, sempre più imprevedibili, se è vero che un'intera interpretazione del mondo si può fondare sulla percezione corporea provata al gustare un biscotto inzuppato nel tè. Una volta che si è aperta questa via, le barriere tra interiorità e mondo esterno, o filosoficamente tra soggetto e oggetto, sono definitivamente superate anche nella dimensione del narrare 'realistico', e ciò consente, soprattutto nell'epoca attuale, un continuo spostamento dei confini e una spinta a ulteriori elaborazioni stilistico-narrative dell'*eventfulness* pure in rapporto alla nuova sfera ambientale, il *Web-Cloud* (cfr. Capitolo 5).

5. Le pagine precedenti ci hanno riproposto il problema del dicibile/rappresentabile in letteratura, che non riguarda banalmente i temi o gli argomenti trattati, bensì la possibilità di individuare una specificità stilistico-cognitiva nel modo di trattarli, a partire da una spinta che nasce da una volontà di manifestare un rapporto con il reale ('vero' o 'immaginato' che sia) enucleato nei suoi eventi o ricostituito su basi oscure. Ciò consente di distinguere la mera ricognizione della materia del contenuto, soggetta a limitazioni storiche e sociologiche (basti pensare ai vincoli e ai divieti imposti dalle poetiche classicistiche), dalla sua stilizzazione, finalizzata a rielaborare le propensioni biologico-cognitive già individuate. In particolare, l'azione fondamentale del veicolare nuclei di senso attinenti alla percezione del mondo da parte degli esseri umani può condurre o al tentativo di cogliere sino in fondo gli eventi, storici o immaginari, che esemplificano o simboleggiano adeguatamente la 'realtà reale'; o a quello di azzerare concezioni del mondo banali, sclerotizzate o semplicemente incomplete, per aprire la possibilità di indagare sull'ignoto. I campi dell'*eventfulness* e dell'*oscurità* coinvolgono dunque modalità di rappresentazione del mondo che prescindono dai materiali trattati, dai generi praticati e dalle convenzioni, benché poi, come abbiamo visto, si debbano analizzare le varie realizzazioni storicamente accertabili per precisare le specifiche caratteristiche.

In effetti, gradi e modalità diversi di questi ‘generatori’ del dicibile in letteratura si possono facilmente individuare, come si è già mostrato. È anzi lecito apportare ancora alcune precisazioni. Riguardo alla propensione all’oscurità, che senz’altro va ricondotta all’azione dell’inconscio cognitivo, parrebbe opportuno avvalersi degli assunti di Ignacio Matte Blanco (1975): lo studioso formalizzava il lavorio inconscio nei termini di una logica simmetrica, che supera le distinzioni A *vs* B tipiche di quella asimmetrica-aristotelica, e può far coincidere persino gli opposti, come avviene negli universi onirici. Questo tipo di approccio consente di fornire una possibile spiegazione di una modalità generativa dell’oscurità, che consiste nella contestazione dei tratti logico-razionali applicati all’interpretazione del mondo. Tuttavia, per quanto sinora posto in evidenza, le spiegazioni psicanalitiche correnti riguardano solo alcuni degli ambiti biologico-cognitivi qui esaminati, ed è quindi impossibile che riescano a giustificare tutte le forme potenziali dell’oscurità letteraria. Di certo, le propensioni biologico-cognitive danno corso a modalità di approccio al ‘reale’ tendenzialmente illimitate grazie alla loro riconfigurazione di secondo grado attraverso lo stile. In ambito letterario, il fatto che alcune modalità siano state considerate particolarmente rappresentative nelle varie fasi storiche (dalle componenti sacrali e profetiche, a quelle enigmatiche, sino a quelle che suggerivano la manifestazione di traumi o di aspetti patologici) non permette di considerarle *uniche* e irripetibili: l’*inventio* coinvolge necessariamente il processo di stilizzazione e l’impiego *higher level* di aspetti della nostra ‘mente incarnata’ e in generale della nostra corporeità, e non si può ricondurla a un insieme di eccezioni, sia pure emblematiche.

Torniamo allora a riflettere sul problema del perché, com’è naturale, l’oscurità ci appaia un’eccezione e non una fra le componenti generative dell’*inventio* letteraria. Essendo ‘normale’ una comunicazione pragmatica, non esclusivamente logica ma comunque decodificabile contestualmente, l’inceppamento del canale viene considerato un errore o al limite una stravaganza, che non richiede altro che un’opera di restauro: d’altronde, le poetiche preromantiche avevano sempre esaltato la ‘chiarezza’ (la *clarté* di Boileau) come obiettivo positivo, e l’‘oscurità’ come rischio (Orazio, *Ars poetica*, v. 25: «Brevis esse laboro, obscurus fio»). Addirittura si è pensato all’oscurità della lirica moderna come allontanamento dal ‘mondo della vita’ e ‘disumanizzazione’ (nel senso, filosofico, di allontanamento da una prospettiva umanizzata del reale): ma tutt’al più si dovrebbe parlare di apertura al territorio del pre-razionale e al lavorio dell’inconscio cognitivo.

Se si considera il grande mare delle possibili oscurità come l’ambiente effettivo degli esseri umani, dovremo ritenere l’ambito della chiarezza come il territorio accettato per esigenze appunto pratiche, non quello fondativo. Come si è visto, pure dei testi apparentemente più chiari ci interessa spesso il dettaglio-*punctum* che

ci consente di intuirne la complessità della genesi; la perfetta chiarezza classica ci riguarda soprattutto per il versante dell'elaborazione-*elocutio*, così come l'ingegneria testuale ci può affascinare a un punto tale che siamo indotti a considerarla determinante, come è accaduto con le analisi strutturaliste degli anni Sessanta. Tuttavia la piena manifestazione delle potenzialità biologico-cognitive avviene quando lo stile di un'opera riesce a diventare attrattore e a veicolare nuclei di senso che modificano i confini del già noto, persino all'interno di opere superficialmente prive di qualunque oscurità (si pensi a numerosi testi di Keats o di Valéry). Del resto, l'imperativo etico dell'essere chiari per non ingannare in alcun modo è stato inevitabilmente superato, in questo caso già sulla scorta della psicanalisi freudiana. E d'altra parte, il limite estremo di una poesia integralmente oscura è postulabile e addirittura raggiungibile: ciò riverbera sull'intera ed effettiva costituzione del poetico, dato che, con il Celan dei *Microliti*, si potrebbe anche sostenere che la «poesia, in quanto poesia, è oscura» (Celan 2005, pp. 68 ss.).

Nemmeno sul versante dell'*eventfulness* è consentito affermare che solo la nettezza e la perentorietà di un evento ne garantiscono l'attrattività: se così era forse nelle fasi formative della concezione stessa di 'evento', il necessario allargamento del concetto a quello di veicolo di un nucleo di senso ha comportato la creazione di nuove scalarità cognitive e di approcci multiprospettici rispetto a quanto può essere appunto un 'evento', in particolare in un testo letterario. Qual è l'effettiva *eventfulness* in un romanzo come *To the Lighthouse*? Le sue singole proposizioni, in sé chiare, possono essere ricondotte a un principio generatore oscuro? Possiamo sostenere che i singoli gesti narrati sono 'reali', e tuttavia rinviano a una concezione del mondo che, degli epifenomeni quotidiani, considera solo l'aspetto inespresso? Rispondendo a queste domande è lecito correggere la già citata analisi di Auerbach nel finale di *Mimesis*, che notava acutamente le notevoli differenze rispetto alla narrazione seria del quotidiano instauratasi nel XIX secolo, ma considerava quest'ultima la norma con cui confrontare tanto le rappresentazioni precedenti quanto quelle che già si segnalavano come successive. Di fatto, nell'*inventio* della Woolf la modifica della narrazione a intreccio finalizzato voleva rendere i nuclei di senso banalmente accettati (i *fatti* di una vita) casi particolari rispetto ai tanti che spesso non lasciano traccia eppure esistono, e possono essere definiti come *qualia*, percezioni qualitative e non solo quantitative della presenza di un individuo umano nel mondo. Così la letteratura serve a mostrare la complessità degli eventi, senza cancellare la 'realtà', bensì rendendola densa e sfaccettata, immergendola nell'oscurità dell'inconscio cognitivo per farla riemergere impregnata delle esperienze dell'io-che-scrive e rielabora la sua *Umwelt*.

6.1. Occorre, in appendice, almeno impostare un'analisi che ponga a confronto il territorio inventivo del 'letterario' con quelli della musica e delle arti visive. Qui ci interessa effettuare qualche sondaggio su come queste varie forme artistiche mostrino un fondamento comune nell'*inventio*, al di là delle mere giustapposizioni di linguaggi diversi. La musica che accompagna un testo poetico o l'immagine che illustra un episodio letterario sono in effetti ornamenti o complementi, estensioni più o meno efficaci, ma non generano un reale *blending*: quando invece si può evincere un concreto potenziamento intermediale, prima di arrivare alle attuali capacità tecnologiche, su cui dovremo tornare nel capitolo conclusivo?

Prendiamo in esame la componente emotivo-cognitiva della musica. Per quanto siamo in grado di ricostruire, essa opera sul versante ritmico e, insieme, su quello attenzionale, spingendo ad attivare gli stadi corporei più arcaici, grazie alla sospensione di ogni controllo razionale (oltre alla bibliografia citata al Capitolo 1, cfr. Ridley 1995). In base a molte analisi etnomusicali, si può affermare che spesso semplici ritmi accompagnano un movimento corporeo (balli o gesti rituali ecc.) crescente sino al parossismo e allo scarico completo delle energie. La musica pone in rapporto l'essere umano con la ritmicità naturale dell'ambiente, e può in qualche misura essere 'imitativa', per esempio di suoni modulati da altri esseri viventi. Tutto ciò però non spiega il suo uso, per esempio, in riti sciamanici probabilmente già preistorici (un'induzione che parte da quelli aborigeni attuali). Forse questo è il primo impiego *stilizzato* delle componenti biologico-cognitive della musica, magari nell'intento di raggiungere un'unione panica, con uno sfinimento che corrisponderebbe a un dono (secondo i modi indagati da Mauss 1923-1924), ossia un offrirsi completamente nella speranza di ricevere un'energia e una fecondità superiori.

Va subito aggiunto che questa ricostruzione riguarderebbe una finalizzazione primaria, ben diversa da quella, sicuramente già greca, dell'*ammansimento*, ovvero della musicalità dotata di armonia che riesce ad acquietare persino le belve, come riassunto nel mito di Orfeo (cfr. Segal 1993). In qualunque epoca si sia realizzata, la costituzione di rapporti armonici ha sottolineato la possibilità di riconoscere nella combinazione calcolata di vari tratti sonori una regolarità sublime, addirittura matematica: essa fu attribuita a un'emanazione divina (la musica delle sfere) e fu inserita in una trafila epistemologica, in particolare pitagorica, che si sarebbe mantenuta nell'insegnamento del quadrivio sino all'età moderna. Che si trattasse di una convenzione lo hanno dimostrato le avanguardie musicali del XX secolo: forse potremmo parlare di una stilizzazione *higher level*, che ha per lungo tempo lavorato sugli effetti acquietanti della musica (ormai dimostrati), e che vi ha di recente aggiunto, almeno a partire da Beethoven, una componente inquietante-emotiva, che porterà alla sperimentazione di dissonanze sempre meno ricomposte e

poi addirittura esibite: ma ciò ha implicato quella che Milan Kundera definisce la ‘dissoluzione’ della musica, o più precisamente della sua versione armonizzata. Di fatto, nel XX secolo le numerosissime varianti del rock hanno riportato in primo piano l’aspetto più dionisiaco delle performance musicali (cfr. Levitin 2006; Purves 2017, anche per le nozioni successive).

Gli studi neurobiologici sembrano confermare non solo che la percezione ritmica è legata addirittura alla permanenza del feto nell’utero, fase in cui si comincia a riconoscere la modulazione della voce materna, ma anche che almeno alcuni tipi di armonizzazione producono effetti terapeutici apprezzabili a livello sperimentale. La musica, in tutte le sue forme, produce effetti sull’essere umano e in particolare sul cervello incarnato, che possono esaltare o la componente armonizzante-pacificante o quella energica-esaltante, spingendo comunque a un diverso rapporto io-mondo. Lo *Streben* sembrerebbe quello a un’unione o fusione con un ritmo universale, fisico o metafisico che sia; al limite, questa propensione può riguardare persino un tentativo di imitazione di suoni naturali, in particolare i canti degli uccelli, o di creazione di suoni ancora più evocativi e misteriosi. La musica, insomma, costituisce un eccezionale e autonomo potenziatore di specifiche propensioni, soprattutto corporee pre-razionali, e in questa direzione trova la sua stessa significatività, ovvero una ‘semantica incarnata’.

Ma per quanto ci interessa qui, va notato che pure nell’*inventio* musicale si individuano *steps* simili a quelli delle elaborazioni poetiche: occorrono anche qui stilizzazioni specifiche per passare dalla ritmicità naturale o dalla percezione di suoni e canti a una loro finalizzazione superiore, rituale o artistica. Un’intersezione autentica deriva allora dallo sforzo di conciliare ritmicità-armonia musicale e ritmicità-semantica linguistica, ottenendo un forte potenziamento reciproco.

6.2. Il problema dell’intermedialità è stato affrontato da numerose angolature sul versante della *visual culture*: dai lavori di William J.T. Mitchell (1986, 2015) in avanti, è consuetudine impostare il rapporto testi scritti/immagini nei termini di una reciproca interazione, come è diventato sempre più frequente a partire dall’epoca della cinematografia e delle riviste illustrate. Tuttavia, la condizione di questo rapporto è contingente e mutevole. Per esempio, gli effetti di una descrizione orale o scritta sono cognitivamente molto diversi da quelli prodotti da un’immagine e la loro interazione risulta spesso sbilanciata: una raffigurazione aggiunta può inibire il lavoro fantastico-mentale suggerito dalla scrittura e dai tratti stilistici specifici. Ma esaminiamo più in dettaglio.

Riguardo ai caratteri e agli effetti della pittura, gli studi neurocognitivi sono ormai numerosi (per una bibliografia, *si vedano* Maffei e Fiorentini 2008; Consoli 2015) e certamente in questo caso la componente delle propensioni legate

all’attività mimetica e a quella empatetica (attualmente connesse all’azione dei neuroni specchio) è fondamentale. Ma come già ricordavamo nel Capitolo 1 (§ 1), la pura mimesi porterebbe alla realizzazione di forme perfettamente equivalenti a quelle degli oggetti rappresentati, cose animali o esseri umani che siano, mentre la pittura può accogliere caratteri non realistico-naturalistici. La riproduzione tramite disegni e poi pitture corrisponde ancora una volta a una volontà di instaurare un rapporto con l’ambiente allo scopo di conoscerlo e praticarlo (con riti propiziatori, insegnamenti per la caccia ecc.), ma stilisticamente la tensione mimetica si è ibridata in modo da consentire di corroborare le immagini ‘realistiche’ con tratti ‘fittizi’, che possiamo definire fantastici, creando effetti attrattori proprio grazie allo scarto fra normalità percettiva e ri-creazione dell’artista. Per lungo tempo la polarità fantastica e ri-creativa è stata tenuta sotto controllo dagli imperativi classicisti, ma è riesplosa modernamente, sino alla *riprimitivizzazione* ottenuta con i vari stili grotteschi, espressionistici, surrealisti ecc.

Dunque la pittura non è condizionata dall’aspetto della mimesi, che pure è stato considerato a lungo essenziale per la buona riuscita di un dipinto (basti ricordare di nuovo il celebre aneddoto della gara tra Zeusi e Parrasio). La pittura potenzia tutte le capacità imitative dei tratti visivi del reale, e nella sua elaborazione *higher level* accoglie gli effetti dell’*inventio* fondata sul *blending*: in quanto arte, la pittura lavora sulla stilizzazione che ritaglia e ricompone la realtà, sia che si limiti a sottolineare tratti naturalistici (e in questo caso sarebbe opportuno parlare di effetti metonimici), sia che li esalti o li distorca (effetti iperbolici, ossimorici ecc.), sia che li unisca a tratti pre-razionali, inconsci, personali o collettivi (effetti simbolici, allegorici ecc.). Anche in questo caso, la possibilità di individuare chiari parallelismi con la retorica risulta assai significativa riguardo ai fondamenti comuni alle creatività pittorico-artistiche e poetico-letterarie.

L’apertura al mondo ‘altro’ nella pittura si attua dopo l’avvento della fotografia in quanto massima espressione della mimesi del mondo esterno, come già Benjamin e Adorno ben sottolineavano (cfr., per una sintesi, Ceserani 2011); ma soprattutto dopo che le immagini oniriche, prima relegate a eccezioni (come in Bosch o in vari filoni del Barocco e del Romanticismo), sono state integrate a pieno titolo nella biologia degli esseri umani, in quanto manifestazione dell’inconscio e poi in genere come simbolizzazione del lavorio creativo pre-razionale. Ma la pittura ha sempre comportato un potenziamento immediato degli aspetti non mimetici delle immagini, stilizzate attraverso l’implicito lavoro di selezione-ricombinazione: un’immagine non realistica non viene considerata priva di precisione, e anzi viene accolta, assai presto nello sviluppo antropologico (cfr. Capitolo 1, § 2), come un modo per rendere attrattori determinati caratteri, a cominciare da quelli fisici resi in modo iperbolico. Questo processo converge con

la tendenza alla simbolizzazione, che dota di senso elementi che solo metaforicamente rimandano alla realtà. Tale potenzialità ulteriore per gran parte del periodo classico è stata considerata marginale, benché, notava già Hegel, civiltà come quella egizia avessero posto l'aspetto simbolico a fondamento della loro arte. Proprio questa metaforicità intrinseca alla pittura ha consentito di veicolare nuclei di senso riconducibili all'attività dell'inconscio (aggiungiamo: cognitivo), da tutti considerata decisiva quanto meno a partire dalle avanguardie novecentesche (sulle implicazioni, cfr. qui § 6.4).

È evidente che occorrerebbe un'ampia casistica dei casi di integrazione effettiva riscontrabili in abbozzi o prodotti intermediali nei quali gli aspetti della scrittura e della concettualizzazione si integrano con le emozioni e gli effetti *embodied* generati da immagini (cfr. Cometa 2012, anche per ulteriore bibliografia). Un'ipotesi di lavoro in questa prospettiva potrebbe riguardare lo statuto dell'opera d'arte a partire dal Romanticismo, quando le divisioni classiche risultano sempre più costrittive e insufficienti a dar conto di tutte le implicazioni di una creatività letterario-visuale, in cui la *poiesis* può essere generata indifferentemente da un'immagine, da un nucleo ritmico o da una qualunque suggestione, destinata poi a diventare un effettivo elemento attrattore, in presenza o anche solo per evocazione, come nei tanti casi di immagini filmico-televisive implicate nelle scritture attuali. Si può forse pensare a un *blending* sempre più complesso, che dovrebbe peraltro garantire come ultimo effetto una massima specificità e quindi individualità dell'opera.

Quando il tasso degli aspetti inconsci supera quello degli aspetti conscio-mimetici si raggiungono effetti che potremmo definire oscuri, sicuramente volti a generare diverse ipotesi di senso. Tuttavia, rispetto all'ambito letterario, in questo caso l'azzeramento dell'*eventfulness*, nello specifico l'iconografia-iconologia 'realistica', storicamente determinata e lungamente selezionata (i soggetti naturali divenuti topici: ritratti, paesaggi, scene quotidiane o eccezionali ecc.), non comporta di per sé la trasmissione di un nucleo di senso, come accade almeno per alcuni tipi di oscurità letteraria. Piuttosto, con le avanguardie si apre una fase di stilizzazione *totale* del reale e dell'immaginario, che spinge ad accettare come soggetto possibile di un dipinto qualunque tipo di trattamento della materia, naturale o meno che sia.

6.3. Le brevi considerazioni dei paragrafi precedenti sull'*inventio* musicale e pittorica, enunciate solo per sottolineare gli aspetti ricorrenti e quelli distintivi, stimolano a qualche riflessione conclusiva su quella letteraria, gettando uno sguardo proprio là dove s'instaura un rapporto con la musica o la pittura (e ora la *visual culture* in genere: si veda il Capitolo 5). Sono molteplici le componenti di

potenziamento che entrambe queste arti possono fornire ai testi letterari, sulla base delle effettive sovrapponibilità-interazioni. Se la musica può ottenere equivalenti di passioni, impressioni, ritmi della natura o addirittura misteriosi, è sufficiente che il testo evochi, anche allusivamente o ambiguamente, uno di questi aspetti per ricevere un'amplificazione stilistica adeguata. È il caso, per fare un solo esempio evidente, delle varie strategie per ottenere il *patetico*, ovvero il movimento di *pathos* orientato verso un destino ingiusto o tragico, una sofferenza psicologica ecc. Il Barocco ha sempre puntato a ottenere questo effetto nelle varie arti, e uno degli esiti più alti e duraturi è certamente il lamento finale della protagonista nel *Dido and Aeneas* di Henry Purcell (1681). Le frasi sono semplicissime e potrebbero essere state dette in un qualunque contesto mortuario, senza alcuna finalità letteraria:

> Thy hand, Belinda… darkness shades me;
> on thy bosom let me rest;
> more I would, but Death invades me:
> death is now a welcome guest!
>
> When I am laid, am laid in earth, may my wrongs create
> no trouble, no trouble in thy breast;
> remember me, remember me, but ah! forget my fate.
> Remember me, but ah! forget my fate.

Tuttavia, chi ascolta, dopo il recitativo secco con funzione esplicativa, la seconda quartina accompagnata dalla musica dell'aria, con i suoi continui ritorni sulle parole-chiave (*laid*, *trouble*, *remember*, *fate*…), non può non essere coinvolto nella manifestazione appunto patetica dell'ingiustizia subita da Didone e dall'assoluta incongruità fra il suo amore totale per Enea e gli errori («wrongs») di cui adesso sembra essersi macchiata, a giudicare dall'esito: ma appunto, la musica sottolinea un'intima partecipazione del mondo esterno a questo dramma personale, emblema di un'ingiustizia ben più generale. Solo seguendo la linea melodica lo spettatore-uditore può unirsi intimamente a questo evento, ottenendo una consapevolezza razionale *e* inconscia. L'implementazione è totale perché l'espressività asemantica della musica potenzia il senso disforico delle «ultime parole» di Didone, che sembrano non volersi staccare dal corpo morente: la voce umana nella sua stilizzazione melodica le rende assolute e insieme autenticamente incarnate, ottenendo un'attrattività che, come in tutta l'arte più elevata, immerge il fruitore nella rappresentazione, lo fa soffrire e morire assieme all'eroina sfortunata.

Casi analoghi possono essere indicati in molti altri testi per musica, nei quali spesso le parole forniscono una serie di attrattori semantici per convogliare gli

effetti dell'elaborazione sonora: dal finale del *Tristan und Isolde* (1865), all'aria «Un bel dì vedremo» in *Madama Butterfly* (1904), sino ai vocalizzi di *Squander* degli Skunk Anansie (2009), quasi un balbettio ossessivo che diventa cifra di una vita all'insegna dello 'sperpero', la dispersione di sé tradotta in parole-nella-musica. E si pensi poi al contrasto ossimorico tra parole determinate e dure, acuti purissimi e presenza di una sorta di personaggio-marionetta nel video di *Chandelier* di Sia (2014). Gli esempi si potrebbero moltiplicare, e si potrebbero affrontare altri casi di sinergia per ottenere effetti prevedibili su base biologico-cognitiva (in particolare euforici o disforici). Ma va soprattutto sottolineato l'effetto *higher level* ottenuto non con il semplice accompagnamento melodico delle parole, bensì attraverso la stilizzazione delle potenzialità rispettive di poesia, concentrata nella sua opera di adeguata selezione ritmico-semantica, e musica, pienamente evocativa e in grado di creare una piena co-partecipazione, definibile come simulazione incarnata.

6.4. Ancora più variegato è il campo delle relazioni fra immagini pittoriche e testi letterari, al di là della mera funzione di supporto, per esempio allo scopo di far seguire più esattamente racconti orali (poemi epici o cavallereschi ecc.). In effetti molte opere evocano una gamma dell'immaginario compatibile con i propri tempi, ma a volte decisamente più avanzata. È il caso di Dante, di cui sono ben evidenziabili le potenzialità che ora definiremmo impressioniste («conobbi il tremolar de la marina»), espressioniste («occhi di bragia», «rotto dal mento infin dove si trulla», «dal capo al piè di schianze macolati» ecc.), metafisico-astratte («Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri /di tre colori e d'una contenenza…»), ecc. La realizzazione pittorica di queste immagini non può fare altro che delimitare la loro energia polivalente entro un'unica funzione, risultando comunque riduttiva. Da questa impasse hanno preso spunto, tra XX e XXI secolo, numerosi tentativi di realizzare *equivalenti* dei testi danteschi soprattutto in spettacoli e video (dal *tv-Dante* di Peter Greenaway alle riprese delle messinscene della Societas Raffaello Sanzio), che però intrattengono con l'originale esclusivamente un rapporto di analogia (cfr. Casadei 2013). Il problema di fondo resta quello, più volte enunciato a livello filosofico, della diversa gamma di risonanze semantiche evocate dalle immagini descritte verbalmente o rappresentate pittoricamente: com'è noto, con le sole parole non riusciremo mai a fornire un'idea di un soggetto complesso esatta e identica per tutti. Di fatto, le potenzialità stilistiche della pittura e quelle della letteratura entrano spesso solo in una sintonia di secondo livello. Ma esistono interazioni diverse, anche a prescindere dalla fase creativa, in cui parole e immagini possono sorgere contemporaneamente (come dimostrano gli abbozzi di molti scrittori: cfr. Capitolo 2, § 7).

Un caso effettivo di interazione parole-immagini si può considerare quello della scrittura *a partire* da una determinata opera o, viceversa, del quadro che sottolinea una componente di un'opera letteraria, magari citando espressamente un suo passo. Così avviene per il «petit pan de mur jaune» della *Veduta di Delft* che, da dettaglio 'realistico' in Vermeer, diventa emblema dell'apparizione miracolosa e salvifica dell'arte nella vita all'interno dell'universo della *Recherche*. In altri termini, è la rifunzionalizzazione cognitiva delle immagini quella che viene compiuta all'interno di un'opera letteraria, in grado di fornire loro lo spessore concettuale che spesso si ritiene non pertinente alla semantica del visivo. Sotto questo punto di vista le possibilità cognitive sono aumentate in modo esponenziale da quando si è entrati nell'era della *visual culture* (cfr. Mirzoeff 1999; Mitchell 2005). Dato che ora le *immagini-icone* sono connotate simbolicamente, con una valenza gnoseologica prima riservata a pieno titolo solo ai dipinti più complessi (bastino i rinvii a Panofsky 1955 e Baudrillard 1981), è ovvio che le modalità di reinterpretazione dell'intera sfera del visivo, e quindi pure della pittura, si attuano a più livelli. Un'opera letteraria può tener conto di pitture o immagini e *insieme* delle loro interpretazioni (per esempio, quelle di filosofi e intellettuali dedicate a specifici dipinti: si pensi alla *Bataille de Pharsale* di Claude Simon), oppure può trasformarle da oggetti di culto massmediatico, e quindi feticci, in elementi attrattivi dotati di una carica cognitiva inedita, come in *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon (per un'analisi di queste opere, cfr. Casadei 2000). In altri termini, le potenzialità biologico-cognitive esperibili nella pittura entrano in gioco nella letteratura quando quest'ultima può impiegare il loro potenziale simbolico, la loro efficacia nell'immaginario, superando a un livello più alto la mera giustapposizione, magari efficace ma esteriore.

Un altro *blending* di campi cognitivi viene attuato quando le immagini vengono fatte interagire con frasi o versi ricavati da testi letterari, oppure con frasi che creano cortocircuiti logici, come nel famoso caso magrittiano di *La trahison des images* (1928-1929), in cui la rappresentazione piuttosto precisa di una pipa è contraddetta dalla didascalia «Ceci n'est pas une pipe». Stigmatizzare la convenzionalità di molti tipi di rappresentazione del mondo è uno degli scopi del surrealismo e delle avanguardie in genere, ma nel caso specifico l'aspetto importante è che, di sponda, si arriva a porre in discussione l'interpretazione linguistica del mondo. Se così è, si apre la possibilità di nuove stilizzazioni cognitive, in cui testi e immagini verranno sempre più pensati in un *unicum*, con potenziamenti in ambiti inediti delle rispettive proprietà primarie e *higher level*, per esempio nelle creazioni intermediali in Rete, su cui torneremo nel capitolo conclusivo.

Approfondimenti bibliografici

2.1. Sulla funzione strutturale della prosodia, cfr. almeno Fabb 2002.
2.2. Sulla narrazione come paradigma cognitivo di fondazione del soggetto cfr. almeno Bruner 1986; Ricoeur 1983-1985, 1990; Lloyd G. 1993; Gottschall 2012. Per le critiche mosse a questa impostazione cfr. Strawson 2004; Ryan 2010. Sul concetto di evento in ambito linguistico cfr. Bohnemeyer e Pederson 2011; Koenig 2016; per le interpretazioni filosofiche cfr. Bennett 1988, 1996; Moltmann 2013; per ulteriore bibliografia cfr. la voce «Events» in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
3.2. Per alcune ricognizioni sui modi narrativi condotte a partire dai lavori di Bachtin e di Barthes, cfr. Stara 2004; Vermeule 2010; Fludernik 1996; Fludernik e Alber 2010; Herman 2003, 2007.
4.1. Per una storia del concetto di *ispirazione* cfr. Otto 1955; Bowra 1955; Detienne 1967; Spentzou e Fowler 2002; LeVen 2014.
4.2. Per una bibliografia aggiornata sulle «teorie della mente», *si veda* Leverage, Mancing, Martson William *et al.* 2011; cfr. inoltre Bernini e Caracciolo 2013.

4. Il senso o il peso della storia

Come si diviene/come si rimane un classico

1. La componente biologico-cognitiva e quella storico-culturale, che abbiamo visto attive nelle fasi di *inventio* e di stilizzazione artistiche, risultano fuse nelle opere che sopravvivono all'epoca in cui sono state create, superando le sfortune critiche successive e le fasi di oblio, pressoché inevitabili per un'acclarata alternanza di corsi e ricorsi. Esistono cioè opere che riescono a essere apprezzate in *sfere* radicalmente diverse, come dimostrano in ambito letterario i due casi ora più evidenti a livello mondiale, quelli di Dante e Shakespeare. A questo proposito si usa di solito il concetto di 'classico', che però risulta quanto mai ambiguo e differenziato nelle varie arti: in effetti, a parte la definizione ristretta di *classico* riservata alle opere letterarie e artistiche greco-latine, il termine è stato usato in contrapposizione a *romantico*, comprendendo in sostanza tutta l'arte sino al XVIII secolo (con poche e in genere isolate eccezioni). In campo musicale, classica è la produzione anteriore alla svolta pop-rock del secondo dopoguerra; e attualmente può meritare l'appellativo un prodotto, non esclusivamente artistico, che ha superato la barriera generazionale, come gli oggetti di design industriale che vengono rinnovati mantenendo il loro nome ormai entrato nella memoria collettiva (oltre alla bibliografia citata nell'Introduzione, § 4, cfr. almeno Martindale e Thomas 2006; Hardwick e Stray 2008).

Accettare una definizione di 'classico' sulla base delle fasi storiche risulta quindi molto problematico, benché sia necessario tener conto delle implicazioni socio-culturali delle accezioni che si sono succedute e delle continue metamorfosi della tradizione o *classical heritage* (cfr. *infra* e § 2). Parleremo allora di opere 'importanti al punto da entrare nei canoni, ed essere fruite in modi diversi nel tempo', usando 'classico' e 'capolavoro' come termini sostanzialmente equivalenti, salvo specificare quando i classici in questione sono effettivamente antichi, ossia realizzati prima della caduta di Roma (410 d.C.), per indicare uno spartiacque

simbolico. Scopo essenziale è quello di capire meglio per quali motivi, al di là del valore aggiunto conferito dal tempo, esistono opere che vengono fruite in contesti tra loro molto diversi e si prestano a rielaborazioni stilisticamente significative da parte di altri artisti.

Seguendo le premesse sopra indicate, in molti hanno ipotizzato che il classico sia decretato, oltre che per qualità artistiche riconosciute (magari a posteriori), per l'interazione con forme di potere socio-culturale, per esempio per la consonanza con i gusti e le esigenze delle classi dominanti; per l'appartenenza a o l'assunzione da parte di gruppi e correnti artistiche influenti; per l'inserimento nei curricula scolastici ecc. Una prospettiva di tipo socio-culturale consente di determinare molti effetti storici della fortuna dei classici: si può senz'altro accettare che, in un'alta percentuale, la trasmissione di alcuni modelli (si pensi a Petrarca) sia favorita da fattori quali quelli ora indicati. Tuttavia si tratta di una prospettiva parziale, *in primis* perché non spiega il motivo per cui solo alcune fra le opere con caratteristiche del tutto simili (coeve, appartenenti allo stesso genere, di argomento analogo…) assurgano allo status che vogliamo meglio definire. Non spiega poi una tendenza molto forte a partire dalla seconda metà del XX secolo, ossia l'individuazione di pochissimi capolavori che siano fruibili in società e culture del tutto diversificate, e che assumono una sorta di ruolo di super-classici, come la *Gioconda* e il *Cenacolo* leonardeschi, le musiche di Haendel, Bach o Beethoven impiegate in inni o in campagne pubblicitarie, il poema di Dante o i drammi di Shakespeare oggetto di innumerevoli riscritture e transcodificazioni ecc.

Prendiamo un caso abbastanza rappresentativo. L'inno della Champions League, la competizione che coinvolge le migliori squadre calcistiche europee ed è seguita in tutte le parti del mondo, rielabora una melodia ricavata da *Zadok the Priest* di Haendel (HWV 258: un *Coronation Anthem* composto per Giorgio II nel 1727) arrangiata da Tony Britten nel 1992 (e ulteriormente modificata nel 2006). Il testo è di una semplicità insuperabile: ripete in tre lingue (inglese, francese e tedesco) che giocheranno le migliori squadre in grandi sfide, ossia i campioni di tutta Europa (ma provenienti da tutto il mondo). Ogni possibile attrattività è quindi legata alla linea melodica, che in effetti conserva a distanza di quasi due secoli la principale caratteristica di partenza: un crescendo sempre più marcato sino al culmine esplosivo, che sottolinea la parola «champions». È qui indubbio che il classico viene reimpiegato perché ha stilizzato al meglio alcune componenti emotive ricavabili dalla scrittura musicale e mantenute nei vari tipi di arrangiamento. Molto probabilmente i 'classici', al di là delle qualità comuni a molte altre opere, riescono a manifestare a livello elevatissimo una marcata stilizzazione di presupposti biologici che abbiamo fin qui indicato come distintiva per la nascita dei processi artistici. Essa consente di riconoscere persino a distanza

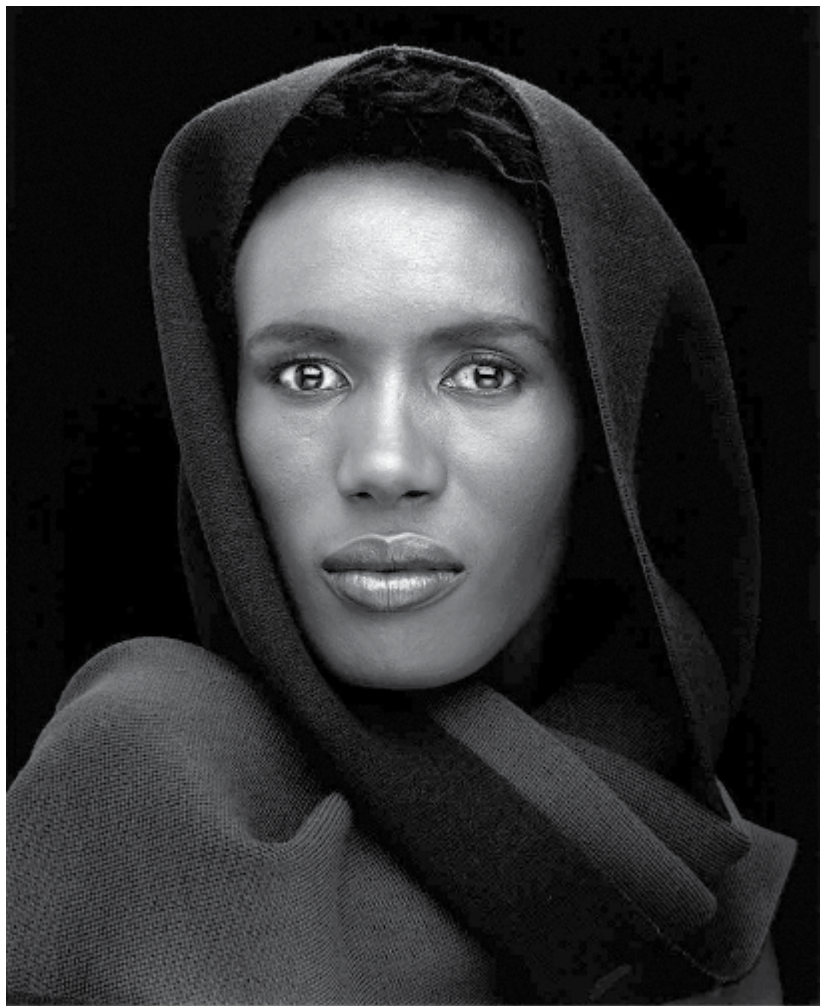
di secoli un attrattore o *punctum* significativo, che perpetua effetti riconoscibili benché non pre-determinabili in assoluto (persino i classici possono 'non piacere').

In campo musicale, è chiara la superiorità dell'elaborazione bachiana rispetto ai generi convenzionali, dalla musica liturgica a quella per festeggiamenti: la semplice applicazione delle regole armoniche viene trasfigurata per veicolare sensazioni mentali-corporee, sino agli esercizi 'astratti' (Adorno) della *Kunst der Fuge* (BWV 1080), fondata su un tema semplicissimo di appena cinque battute, che permette però la costruzione di un intero universo contrappuntistico. L'ascoltatore è 'costretto' a seguirlo sino al suo completamento, venendo poi attratto dalla possibilità di ulteriori sviluppi. L'esito resta quindi del tutto comparabile, ora *come* allora, e ciò dipenderà dalla capacità impressiva della musica, in grado di veicolare con immediatezza ritmico-percussiva o con elaborazioni più complesse nuclei di senso che attingono all'inconscio cognitivo (cfr. Capitolo 3, § 6).

La valenza sempre attiva della stilizzazione dei capolavori risulta ben riconoscibile attraverso adeguati confronti, che per esempio riguardino la resa d'insieme e soprattutto i dettagli determinanti in opere di Leonardo o Michelangelo rispetto a quelle dei loro allievi e imitatori; oppure il trattamento dei temi da parte di un buon concertista quale Giovan Battista Viotti comparato a quello di Beethoven nel *Concerto per violino in re maggiore* (op. 61), che pure riprende alcuni motivi composti dall'italiano. Siccome la qualità di questo concerto risulta ora pressoché indiscutibile, è notevole che, nel 1806, la sua prima esecuzione andò incontro a un insuccesso, perché non rispettava le esigenze di un ambiente musicale molto sclerotizzato. Esso è poi assurto, almeno dal 1844, a 'capolavoro' nel genere, ma certo non per motivi di mero potere culturale, dato che la fama di Beethoven, ossia il suo posizionamento nel campo di forze della musica colta ottocentesca, era in fase calante.

Un altro confronto emblematico. Tra i capolavori attualmente riconosciuti a livello mondiale si conta senza alcun dubbio la *Monna Lisa* o *Gioconda*, quadro che ha accompagnato Leonardo per gran parte della sua vita, e che forse costituisce il primo esempio di opera in cui il pittore vuole convogliare la sua capacità creativa al sommo grado, cosicché la rielabora tendenzialmente *ad infinitum*. Ciò troverebbe una riprova nelle recenti ricerche che hanno rintracciato versioni del capolavoro sottostanti a quella definitiva (ma si attendono ulteriori verifiche). Il processo elaborativo-correttivo, che abbiamo già indicato come frequentissimo nella modernità letteraria (è quello esaminato dalla *critique génétique* e dalla variantistica: cfr. Capitolo 2, § 7), qui dimostra che l'elemento ora ritenuto attrattore, ossia l'«enigmatico sorriso» del soggetto femminile o meglio androgino, non costituiva il *punctum* e lo è diventato solo dopo una lunga serie di approssimazioni. Possiamo ipotizzare che fosse quel *quid* a rappresentare

l’elemento generatore e insieme l’obiettivo dell’*inventio* leonardesca, che probabilmente voleva fissare nella tela proprio l’*indifferenziato umano*, ossia la condizione generativa della vita: un equivalente dell’androgino platonico in una sua manifestazione sensibile, determinata dalla sfumatura di un sorriso. Noi quindi siamo chiamati a conoscere non un’essenza né una persona reale raffigurata nel modo più ‘esatto’, bensì uno stato biologico-mentale che l’artista ha intuito e che ha cercato di incarnare, continuamente modificando le caratteristiche fondamentali del suo soggetto, appunto perché non voleva produrre un semplice ritratto. Le stilizzazioni parziali erano troppo nette rispetto all’ambiguità profonda che doveva apparire come *punctum* (cfr. Manghani 2013).

Tutto ciò può giustificare l’infinita ri-leggibilità e la mitologizzazione della *Gioconda*, al di là del caso massmediatico, il furto dal Louvre nel 1911 e il successivo, fortunoso recupero. Ma tutto ciò ci dice molto pure sui motivi per cui ci sentiamo di affiancare a quel capolavoro una foto recente come quella della bambina afghana Sharbat Gula, ritratta da Steve McCurry nel 1984, alla quale potremmo ulteriormente affiancare un’altra foto della serie dedicata da Robert Mapplethorne a Grace Jones a partire appunto dal 1984 (questo scatto è però del 1988):

L’elemento attrattore comune va ricercato nella singolarità di alcuni tratti, appunto il sorriso di Monna Lisa, oppure gli occhi enormi e coloratissimi della ragazza afghana, o ancora quelli della modella e cantante Grace Jones, in genere aggressiva nella sua esibita ambiguità, ma qui quasi assorta e immersa in una dimensione tutta interiore (sottolineata dall’abbigliamento quasi monacale, usato al posto dei consueti abiti ‘di scena’, ben più aggressivi). Il grande classico e le foto recenti intercettano probabilmente lo stesso nucleo di senso, poi manifestato attraverso i diversi stili o le diverse modalità di ottenere un attrattore. E il nucleo veicola la tensione cognitiva che ogni essere umano, persino in contesti molto diversi, percepisce quando coglie una condizione *non definita*, un’ambiguità/oscurità che emerge all’interno delle forme consuete sino a costringere a ipotizzare un *oltre* (cfr.

Capitolo 3, § 2). Su questa base, si potrebbe procedere oltre i canoni di bellezza occidentali (sia fisica che artistica) e confrontare allora figure come quella di Nefertiti, ovvero il famoso busto egizio ora a Berlino, o i *Bijin-ga*, i ritratti di belle donne giapponesi, per esempio di Utamaro ecc. In generale, il capolavoro che resiste o eventualmente risorge in epoche storiche fra loro distanti riesce a rigenerare, magari in altri ambiti e attraverso altri linguaggi, una tensione paragonabile a quella qui posta in evidenza, che ora spesso definiamo con categorie estetiche quali il sublime, l'energico, il patetico ecc.

Una possibile controprova dell'impatto biologico-cognitivo delle opere artistiche sarebbe individuabile nella cosiddetta 'sindrome di Stendhal', ancora da definire nelle sue cause ma chiara, se la si accetta come disturbo effettivo (e non come fenomeno secondario di natura neurologica), nei sintomi e nelle conseguenze. Soggetti in qualche misura predisposti subiscono scompensi psicopatologici acuti in musei o in luoghi che li sottopongono a una lunga immersione in una sfera ambientale saturata da opere d'arte di alto livello. Si tratta di esiti estremi e sicuramente da determinare meglio su basi patologiche; è però probabile che il capolavoro induca in tutti una forma di attrazione marcata, particolarmente riconoscibile in ambienti predisposti. *E contrario*, l'aspettativa di trovarsi di fronte a un capolavoro può a sua volta condurre a un pre-giudizio e magari a uno smorzamento dell'impatto, come fanno capire i numerosi incontri delusivi con grandi artisti all'interno della *Recherche*, compensati da scoperte di 'capolavori sconosciuti', come la *petite phrase* di Vinteuil, la cui manifestazione epifanica è del tutto analoga a quella del *temps retrouvé* e in genere dei cortocircuiti sovra-temporali.

Al di là dei riscontri esterni, è significativo che un'idea di *eternazione* sia probabilmente indotta dalla scoperta e dalla riappropriazione 'corporea' (*embodied*) di un capolavoro. Il contatto con l'opera riproduce percorsi biologici e culturali attivati sin dalle origini delle forme artistiche, persino per le forme rituali e sciamaniche tuttora replicate, sia pure deprivate di una dimensione trascendente e a prescindere dalle motivazioni artistiche esplicite della performance (magari opposte all'ideale della *durata*), nell'azione di molti artisti e negli atti partecipativi-performativi con coinvolgimento del pubblico. Queste componenti costituiscono un'importante integrazione della valutazione storico-critica dei capolavori, sebbene per la riattivazione piena dei significati occorra, specialmente nel caso di opere letterarie, una continua rielaborazione intellettuale, che per lo più corregge e smorza gli effetti dionisiaci e immediati sopra segnalati (e su come queste componenti possano essere inserite fra gli aspetti normativo-valutativi della percezione estetica, cfr. Bertram 2014, specie cap. 4, parte II).

È lecito a questo punto ipotizzare che la possibilità per un'opera di assurgere al

livello di classico-capolavoro dipenda non soltanto da determinate condizioni storico-sociali, ma da una specifica capacità di formare con il suo stile (nel senso ampio assegnato al termine nel Capitolo 2) un orizzonte di senso inedito e coinvolgente *al di là* dei singoli contenuti individuabili. In altri termini, nelle opere che hanno ottenuto una lunga fortuna (magari contrastata) è possibile ritrovare elementi attrattori che riguardano aspetti biologico-antropologici sempre da ridefinire. Ciò vale soprattutto per le opere letterarie, in cui la decadenza del soggetto superficiale può essere molto rapida e trova un'opposizione nella capacità di cristallizzare, sublimare o rendere ambigui i contenuti stessi grazie appunto alla loro ricca configurazione stilistica. Dell'opera classica è sempre possibile trasporre, almeno idealmente, la *cifra* dello stile, come è dimostrato dalla riusabilità in territori diversi, per esempio, dei tratti caratterizzanti del *Canzoniere* di Petrarca. Nei casi sommi, come quello di Dante, la traducibilità linguistica è ridotta ma sono sempre praticabili le ri-elaborazioni multi e intermediali. I nuclei di senso e gli attrattori individuabili o intuibili in un capolavoro riescono a essere trasposti in altri tipi di opere perché si vuole ri-creare *esattamente* quanto già benissimo fissato nel modello: il classico insomma invita a individuare e rielaborare i suoi tratti costitutivi, che possono essere ripresi esteriormente (il petrarchismo come mera moda) oppure profondamente (lo stile di Petrarca rivitalizzato durante la fase manieristico-barocca, specie in Spagna e Inghilterra). Avendo lasciato aperte molte possibili sinapsi cognitive, il classico è quindi un'opera che sopporta infinite rielaborazioni sino ad assumere un valore emblematico, in genere sostenuto *anche* dalle ideologie dominanti, ma non necessariamente: molti dipinti di Jacques-Louis David hanno ottenuto consensi socio-culturali ben più larghi rispetto a quelli degli impressionisti, e tuttavia i secondi hanno stilizzato propensioni biologico-cognitive inedite e ora assurgono a un livello di riusabilità molto maggiore (ovviamente in un contesto *storico* interessato appunto all'attimalità dell'impressione).

2. Le osservazioni precedenti spingono a riconsiderare la nozione di classico sulla base delle sue componenti intrinseche, e tuttavia non si può negare che a essa si siano sovrapposti nel tempo valori estetici e ideologici sempre più polarizzati, soprattutto dopo la svolta romantica che ha portato spesso a stravolgere le benemerenze tradizionali di un'opera classica o classicista, introducendo l'instabilità persino nella percezione del mondo antico. Ecco una breve lista delle principali valenze attribuite ai classici-capolavori in epoca moderna (a partire dal XVIII secolo). Il classico

a) fornisce un esempio per la vita, l'etica e la politica in senso ampio (tesi variamente sostenuta nel corso dei secoli, e sintetizzata in particolare da

Thomas Stearns Eliot tra il 1940 e il 1945);

b) è un modello ideale di arte, dato che mostra forme perfette all'insegna dell'armonia e assolutezza (è l'idea di fondo delle teorie di Winckelmann, specie nella *Storia dell'arte nell'antichità* del 1763, in cui è contenuta la formula «edle Einfalt und stille Größe», nobile semplicità e quieta grandezza);

c) è dotato di un senso perenne, e quindi indica possibili destini, anche utopici, per l'umanità, e comunque fornisce un'interpretazione migliore della realtà rispetto a qualunque banale documento (un'idea che in vario modo si riconosce per esempio in Rilke, Lukács e Adorno).

Le idee appena esposte, ampiamente sovrapponibili (come già aveva notato Tatarkiewicz 1958), spesso si combinano ancora nelle riflessioni di poetica (da Proust a Coetzee) o in quelle filosofiche (come nel Gadamer di *Verità e metodo*, che riprende da Hegel l'idea di un classico che 'spiega se stesso' in quanto vero in sé). In generale indicano il valore *aggiunto* che si è voluto riconoscere nel classico, ossia quello della sua capacità di rappresentare «una volta per sempre» una potenzialità umana. D'altra parte, il fatto che un'opera veda accreditata largamente e lungamente la sua eccellenza spinge a preservarla riconoscendovi valori perenni, che ora noi possiamo ricondurre all'intuizione e formalizzazione degli aspetti sfuggenti e oscuri della nostra biologia (*si vedano* gli esempi delle immagini citate sopra nel § 1). Da un punto di vista evolutivo l'opera immediata di selezione e quella successiva di canonizzazione (avviatesi a partire dalla Grecia democratica del V secolo a.C., dove i valori dovevano essere prima stabiliti in modo condiviso, poi sanciti autorevolmente) costituirebbero la ricaduta culturale di una propensione biologica alla salvaguardia di ogni bene prezioso per la sopravvivenza individuale e collettiva. Di fatto ogni sfera ambientale-culturale deve individuare gli stili che la rendono 'abitabile', e poi le eccellenze da trasmettere.

A partire dal mondo latino la proclamazione definitiva delle eccellenze è stata a carico di élites: quella degli abbienti, che volevano opere adatte al loro rango o *classe*, secondo quanto ci segnala la ben nota attestazione di 'classicus' nelle *Notti attiche* di Aulo Gellio; oppure quella dei dotti, capaci di discriminare l'eccellenza sulla base di poetiche normative, dagli alessandrini del III o II secolo a.C., ai romani dell'epoca augustea (cfr. Clauss e Cuypers 2010). Queste componenti si perpetuano, nonostante le molte variazioni, e arrivano sino agli aristotelici del XVI secolo e agli intellettuali delle grandi corti europee tra XVII e XVIII. I motivi dell'eccellenza erano diversi (abilità retorica, altezza dei contenuti, efficacia emozionale…), ma su tutti valeva l'individuazione di una *convenientia*, ossia di una buona corrispondenza fra contenuti e forma. Questo aspetto ha permesso di far intuire un esito *ulteriore* rispetto alle convenzioni vigenti: è in questa ricerca di un *quid* eccezionale che si estrinsecava la possibilità di individuare un capolavoro.

Dalla svolta romantica e dalla Rivoluzione francese in poi, i gusti di un

pubblico generico, dapprima prevalentemente borghese e poi massificato, sono diventati prioritari nel decretare successi e valori, che da momentanei tendevano a diventare presto duraturi. Di qui la proliferazione dell'attributo di 'classico', che dalla seconda metà del XX secolo viene assegnato a qualunque oggetto artistico (ma pure a un qualsiasi manufatto o addirittura a un semplice evento sociale) torni a essere fruito dopo la sua prima apparizione. Attribuire la patente di classico a opere recenti e soggette a una forte oscillazione nei giudizi consente di superare uno dei problemi di fondo delle merci, ossia la loro rapida obsolescenza: si riconosce così la potenzialità di un beneficio a suo modo perenne persino in prodotti seriali che non hanno più alcuna caratteristica intrinseca per garantirlo. L'individuazione specifica di valori duraturi è minoritaria in un mercato perpetuamente mutevole.

Vanno allora posti in rilievo due distinti processi attualmente attivi. Il primo consiste nell'ideologizzazione (positiva o negativa) del classico in tutti i suoi aspetti (reperto antico, testo o opera che ha superato varie fasi storiche, capolavoro riconosciuto ancorché recente ecc.), avvenuta tra Otto e Novecento, specie nella riflessione della cultura tedesca da Goethe a Nietzsche e oltre, e proseguita in vari modi soprattutto da parte di critici militanti o *engagées*, nonché da parte degli estensori dei programmi di studio scolastici. L'altro consiste in una anti-ideologizzazione commercial-liberista, consanguinea della cultura di massa trionfante negli Stati Uniti e poi invalsa a livello mondiale, che tende a conferire l'etichetta di classico a un prodotto già apprezzato e quindi rassicurante perché ancora riutilizzabile. Ciò è tanto più chiaro da quando le multinazionali hanno iniziato a riproporre modelli di oggetti di successo a distanza di qualche anno o decennio rispetto agli originali, creando 'classici mutevoli (o mutanti)', continuamente riaggiornati però conservando tracce della *facies* iniziale.

Il processo in atto si è riverberato sull'interpretazione dei classici sanciti dal tempo e dai processi culturali, di cui sono stati posti in evidenza aspetti poco considerati in ambito accademico (ma cfr. infra, § 5), per esempio la loro ibridazione originaria (si pensi al contestabile ma rappresentativo lavoro di Martin Bernal *Black Athena*, 1987-2006) e la loro scomposizione in frammenti riusabili, così come è stata teorizzata dal postmodernismo. Particolarmente forte è stata la polemica contro il *Western canon*, relativo a tutte le arti, e in effetti costituito, per secoli, quasi esclusivamente da opere realizzate da uomini bianchi europei o statunitensi. Senza entrare nel merito delle tendenze conservatrici manifestate da vari difensori dei canoni (primo fra tutti Harold Bloom), è indiscutibile che la valorizzazione moderna dei capolavori occidentali corrispondeva a un'egemonia politico-economica risalente almeno alle prime colonizzazioni del XVI secolo, e ha ristretto nel campo di un generico orientalismo tutte le forme di culture *altre*, magari ammirate e sotterraneamente imitate, ma non interpretate nella loro

configurazione stilistico-cognitiva d'insieme. Ancora adesso sappiamo troppo poco, nel campo della 'letteratura globale', dei presupposti generativi della letteratura asiatica o africana indipendentemente dalle eventuali comparazioni e filiazioni.

Tutto ciò solleva una domanda essenziale: cosa si deve individuare di specifico nei classici, se si vogliono evitare le surdeterminazioni ideologiche relative alla storia e alla funzione modellizzante dei capolavori, e se si cerca di comprendere quali elementi intrinseci consentono oggi di considerare valide opere come quelle di Dante o di Shakespeare, ugualmente buone per Bloom, per la Sony Entertainment e addirittura per un tipo di pubblico generico, globale e comunque estraneo al canone occidentale? Ancora più radicalmente: ha senso l'idea di classico come 'capolavoro, spesso ma non sempre dotato di una lunga storia culturale e di ricezione che ne ha aumentato il prestigio', oppure l'aspetto convenzionale, all'interno del campo di forze culturale globalizzato, prevale rispetto a una verifica dei canoni (ri)affermati?

3. Per poter procedere occorre innanzitutto considerare che la permanenza di componenti biologico-cognitive *dentro* le sovrastrutture sociali, ideologiche e culturali può essere rintracciata indagando in modo nuovo il versante stilistico-cognitivo. Cominciamo col notare che la *tradizione* nel suo insieme svolge un orientamento potente grazie a due grandi vettori da secoli individuati, l'imitazione e l'emulazione (*imitatio* ed *aemulatio*: si accolgono qui i due termini nel loro valore tecnico ristretto, su cui cfr. Halliwell 2002), che corrispondono a due modalità di trasmissione antropologico-culturale, il ripetere più o meno esattamente, per garantire la continuità, o l'innovare con l'intento di migliorare. La prima favorisce le lunghe fasi di mode dominanti, sulla base di modelli vicini o lontani (i classici in quanto antichi), e progressivamente l'esaurimento delle potenzialità attrattive, esperite in tutte le forme sino a generare saturazione. L'emulazione viceversa conduce alla ricerca di nuove espressioni stilistiche e di nuclei di senso inediti, ottenendo un progressivo allargamento dei modi espressivi e dei temi, ma con il rischio dell'eccesso o della stravaganza. Si noti che, mentre spesso la modernità ha voluto esaltare solo il secondo processo (spiegato in termini freudiani oppure ricorrendo alla categoria bloomiana dell'«angoscia dell'influenza»), di fatto quello imitativo ha una notevole importanza nello stabilire i classici, perché almeno per un periodo garantisce una funzione modellizzante ad alcune opere. Bisognerebbe quindi instaurare una gradualità/scalarità tra i due poli dell'imitazione e dell'emulazione, tanto più che le due componenti riescono a convivere (e un autore può essere seguito e insieme superato, come capita al Virgilio dantesco: su ciò *si veda* Steiner 2001 e anche qui più avanti).

Ora, un’imitazione troppo passiva azzera la possibilità di riconoscere in un’opera non tanto il nuovo in sé (che è valore autonomo solo all’interno di determinate poetiche o ideologie letterarie), quanto un nucleo di senso ricco e sufficientemente marcato. D’altra parte, l’emulazione spinta fino all’azzeramento della tradizione genera un altissimo effetto attrattore (appunto il ‘nuovo in sé’), ma soggetto a una rapida obsolescenza, sancita dal suo riassorbimento nelle mode diffuse e innocue. Invece i classici manifestano a un grado eccezionale un *blending* molto efficace delle componenti appena indicate. Per esempio, Dante e Shakespeare sono stati gli autori che hanno creato nuclei di senso particolarmente ricchi perché integrati in strutture organizzatissime e totalizzanti, oppure in serie di opere incentrate su caratteri umani emblematici e, nella loro dimensione, assoluti. Hanno cioè combinato forme di imitazione e altre di emulazione: Virgilio è certo maestro e autore per Dante, ma anche *auctor* della cultura antico-pagana, da superare puntando a una poesia cristiana suprema.

Di fatto il capolavoro duraturo esprime una dialettica interna, che lo rende cognitivamente aperto e non fisso: come si è detto, in un senso almeno metaforico mantiene numerose sinapsi da collegare, cosicché la sua perentorietà, il detto «una volta per sempre», risulta ri-adattabile a infinite combinazioni storiche. Per esempio, i classici superano le convenzioni sulla bellezza, costringendo persino a non dare per scontati assunti che vantano forti presupposti biologici, come la tendenza alla simmetria o alla ritmicità regolare (cfr. ancora Ramachandran 2003), ma che possono essere riadattati culturalmente sino alla valorizzazione della ricchezza di forme sempre più complesse: si pensi agli arabeschi geometrici che sfociano nei disegni di Escher, e che hanno come modello cognitivo implicito quello dei frattali, oggi ben più affascinanti di una banale corrispondenza simmetrica.

Addirittura, la complessità regolamentata e apparentemente razionale nasconde, nei capolavori assoluti, una controspinta eversiva che va a costituire un suo forte elemento attrattore, come avviene nel *Giudizio universale* di Michelangelo, dove si trasforma la staticità ieratica dell’evento finale in uno scontro di forze che deve (ma potrebbe non) terminare con la definitiva e ideologica preminenza del bene. L’affresco della Sistina (1535-1541) riprende quindi la componente della sacralità assoluta del Cristo, evidente (senza risalire ai modelli bizantini o al grandioso mosaico di Santa Maria Assunta a Torcello, XII secolo) almeno negli antecedenti di Coppo di Marcovaldo e Meliore di Jacopo, Pietro Cavallini, Giotto, Buffalmacco, Orcagna sino a Luca Signorelli (cappella di san Brizio nel duomo di Orvieto, 1499-1502). Riprende inoltre la componente della forza contrapposta all’affannarsi dei malvagi, percepibile con chiarezza nei fiamminghi come Van Eyck o Memling (ma non van der Weyden), ed esplosiva in Bosch. Non contano qui le influenze

dirette, bensì una tradizione che di sicuro Michelangelo aveva percepito nei suoi ambienti: e la grandiosità della sua stilizzazione sta nel ri-fondere queste componenti in una forma tale da comunicare che la potenza superiore del Cristo *emerge* dal caos dell'umano.

Un'opera come questa viene considerata un capolavoro-classico perché sintetizza in uno stile cognitivamente ricchissimo connotazioni che da molto tempo la tradizione aveva attribuito ai modi di rappresentare la materia escatologica. Sulla scorta di questa tradizione, era pressoché impossibile procedere oltre nella tensione a ricomporre forze divergenti. Quattro secoli più avanti, dopo che un'altra tradizione avrà condotto a lavorare nella direzione della completa disarmonia, sarà *Guernica* (1937) di Picasso a costituire l'anti-*Giudizio* e addirittura un nuovo e assoluto *Trionfo della morte*, come quello di palazzo Abatellis a Palermo, probabile fonte ispiratrice (assieme, addirittura, a una tauromachia, altro *symbolon* mortuario). In questa nuova sintesi di tensioni e modelli diversi, l'unico elemento fuori del caos delle figure deformate è una sorta di lampada elettrica-occhio di Dio, che però corrisponde simbolicamente a un'altra violenza, quella reale del bombardamento nazista sulla cittadina spagnola: il divino coincide col diabolico e *genera* il male della storia umana, ridotta a figure irrelate, a brandelli di notizie, a dolore incontenibile.

Con i loro addensamenti stilistici, spesso ottenuti grazie a *blendings* arditi e persino caotici, i grandi capolavori riescono a rendere manifeste in sommo grado nelle opere d'arte molteplici potenzialità biologico-cognitive: probabilmente allora il tratto principale che li distingue è un *di più*, un *ultra* che viene percepito nella specifica realizzazione stilistica di quelle potenzialità e dei nuclei di senso veicolati, tale da sublimare e insieme superare ogni *inventio* e ogni *elocutio* comparabili. Infatti, possiamo notare che pure nell'arte classico-armonica ci si deve distaccare dall'applicazione delle regole e agire *oltre* esse, per rendere attrattiva una stilizzazione che potrebbe cadere nell'imitazione passiva (da *simiae*, come avrebbero detto gli umanisti). Da questo punto di vista, si possono considerare inediti *attrattori* all'interno dei limiti imposti dalle poetiche le componenti emotive di Virgilio, che evolveranno sino a quelle patetiche di Tasso, o quelle orride in Lucano e nel teatro senecano, che arriveranno a consentire quelle distruttive in Shakespeare ecc. In altri termini, l'imitazione e l'emulazione, spesso combinate tra loro e rielaborate nelle varie sfere culturali e secondo varie gradazioni, spingono a tramandare e a reinterpretare continuamente i modi stilistici, giungendo comunque a modificare nuclei di senso già consolidati: quando l'addensamento stilistico supera gli standard imitativi ed emulativi sino a quel momento praticati, è lecito riconoscere in un'opera i tratti idonei a individuare un capolavoro.

4. Prima di approfondire i punti sopra indicati, è opportuno condurre un'analisi più dettagliata degli effetti di un capolavoro assoluto, che ci consentirà di proporre qualche altra considerazione generale. Prendiamo il canto XXIII del *Paradiso* di Dante. Il *viator* è arrivato con Beatrice nel cielo delle Stelle fisse, oltre il quale si scorge, lontanissimo, il Cristallino o Primo mobile, l'ultimo fra quelli umanamente concepibili: poi seguirà solo l'Empireo, che tutto comprende e riconduce a Dio. In questo scenario grandioso è ancora più evidente l'azzardo della poesia dantesca, che sta trattando, dall'inizio della terza cantica, realtà normalmente intuibili solo dalla teologia, e adesso deve rendere credibile il passaggio di un essere umano vivente attraverso i non-luoghi dove *sono* gli angeli e i beati, per arrivare alla contemplazione mistica del Dio cristiano uno e trino. Insomma, lo scopo cognitivo è quello di realizzare poeticamente un mondo possibile *equivalente* all'aldilà, di solito oggetto soltanto di astrazioni teologiche e di intuizioni mistiche.

A dieci canti dalla conclusione del poema sacro, Dante vuole fornire un primo esempio delle realtà davvero ultime, e innanzitutto descrive Cristo che, seguito dalle schiere dei beati, sale al cielo ripetendo, nell'eterno, la resurrezione dalla morte. Presenta inoltre un equivalente simbolico-allegorico dell'annunciazione e dell'incarnazione, dato che non un angelo bensì l'«amore angelico» stesso ripropone l'essenza della verità cristiana, il Dio che si fa carne nel ventre di Maria, a sua volta esaltata nel momento in cui sta per ascendere seguendo il Figlio. Dante dunque non si è limitato a riproporre passivamente verità evangeliche o considerazioni teologiche, ma ha innanzitutto *creato-stilizzato* nuclei di senso in eventi ricchi di implicazioni estrapolate dalla tradizione e dalla dottrina, e insieme del tutto credibili nel loro manifestarsi *sensibile*.

Come è ottenuta questa credibilità? Dante intuisce, a livello di *inventio*, che occorre trasportare il lettore in modo da farlo sentire quasi immerso nel mondo che viene «figurato» e non solo enunciato. Più ancora che in tutti i canti precedenti è necessario far immaginare di assistere ad azioni vere e però eccezionali, cioè superiori rispetto a quelle consuete che potrebbero essere enunciate senza l'ausilio della poesia. Per ottenere questo effetto, Dante costruisce il canto proponendo continue similitudini, intervallate da brevi dialoghi tra il pellegrino e la sua guida, oppure da commenti teologici-metapoetici (sull'effabile e l'ineffabile). Ma le campate principali sono riempite appunto da paragoni, sin dall'*incipit*: senza premesse esplicative, la tensione-attenzione di Beatrice verso il punto da cui emergerà la luce del Cristo risorto è comparata a quella di un uccellino-madre, in attesa del sorgere del Sole per poter rivedere i suoi piccoli e andare in cerca di cibo per loro. Ed è già evidente il nucleo essenziale di questa immagine, dinamica anziché statica, perché il confronto avviene non sulla mera esteriorità bensì sulle intensità dei desideri, da intuire.

Le similitudini successive conducono in campi semantici assai distanti: l'astronomia e insieme la mitologia (la Luna-Trivia che si mostra fra le stelle-ninfe, come Cristo-Sole appare fra «migliaia di lucerne»); il territorio dei fenomeni fisici (la luce che promana da Cristo, ormai lontano e invisibile, comparata al raggio di Sole che filtra attraverso le nubi); la musica e la geometria (la musicalità delle parole angeliche rivolte a Maria che diventa una «circulata melodia») ecc. E si arriva a usare una sorta di metafora di una metafora per comunicare la 'realtà' del *Primo mobile*, distantissimo eppure presente: quell'entità, in genere descritta con formule da enciclopedia (anche dallo stesso Dante nel *Convivio*) *è*, nel mondo possibile del *Paradiso*, «lo real manto di tutti i volumi / del mondo», il mantello regale dei corpi ruotanti nell'Universo.

Se ci si pone in una prospettiva stilistico-cognitiva, è facile notare che la creatività metaforica genera qui un continuo spostamento di *focus* nel lettore, chiamato a immergersi nel mondo che l'autore gli sta presentando attraverso un racconto fatto di immagini realistiche e insieme fantastiche, ossia interpretabili solo allontanandosi dalla realtà. È forse questo uno dei primi esempi di mondo fittizio più vero del vero, in cui la retorica non è affatto un abbellimento ma rende possibili le intuizioni dell'autore, contribuisce alla realizzazione del suo immaginario, basato su un'ampia e soprattutto libera conoscenza degli assunti teologici sulle realtà ultime. La piena credibilità è garantita da due fattori. Il primo è la capacità di realizzare uno scenario che sintetizza similitudini luministiche e narrazione scorciata, quasi disegnando una serie di mirabolanti vetrate di cattedrale gotica, rette da sottilissime colonnine. Il secondo è la creazione di elementi attrattori ricchissimi di implicazioni, come la citata «circulata melodia», sintesi di musica e geometrie perfette, che poteva essere percepita-immaginata dal lettore solo grazie a un'inedita e fulminea metafora sinestetica.

Dante, sia detto senza alcuna irriverenza, è qui davvero il primo autore di fantascienza, in anticipo di alcuni secoli: i processi che portano a questo episodio densissimo nel percorso verso Dio, e che saranno riproposti a un grado di complessità ancora maggiore nel momento della visione finale (canto XXXIII), sono analoghi a quelli seguiti da uno scrittore che mira a rendere fruibile un suo mondo integralmente fittizio. La differenza si coglie nelle modalità stilistiche di queste realizzazioni: quelle dantesche, che devono superare i vincoli della retorica (e della metrica), giungono a proporre un *blending* concreto, ardito e complesso in metafore o similitudini essenziali e addirittura contratte nei passaggi logici, per ottenere un'attrazione ancora più forte e costringere il lettore a un'immersione ancora più completa.

Una prova *e contrario* dell'eccezionalità dell'*inventio* dantesca può essere addotta grazie a un rapido confronto con altri testi di tipo allegorico, pressoché

coevi al poema sacro che, per antica consuetudine, chiamiamo *Commedia*. Esistono opere scritte in opposizione al poema dantesco, come l'*Acerba* di Francesco Stabili detto Cecco d'Ascoli (lasciata incompiuta nel 1327): il suo intento esplicito era quello di ricondurre all'ambito della fisica (in senso ampio) le numerose affermazioni meta-fisiche avanzate nell'opera di Dante. Per far questo Cecco adotta una strutturazione antinarrativa, con un andamento ritmico non in terzine incatenate di endecasillabi ma in strofette di sei versi ('mosse') a rima ABACBC, tendenzialmente autonome e pensate per un'argomentazione stringata e di tipo didattico. Il risultato è quindi uno stile privo di qualsiasi valenza attiva-creativa, poverissimo di metafore e di *blending*, al massimo in grado di sintetizzare nella cellula ritmico-metrica concetti già noti. Non viene ottenuto nessun attrattore che induca a uno sforzo immersivo, benché in buona parte la cultura di Cecco sia sovrapponibile a quella di Dante.

Ancora più significativo è il caso del *Quadriregio* di Federico Frezzi, un ampio poema in terzine incatenate di endecasillabi e in quattro libri, scritto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Qui il modello dantesco è sfruttato capillarmente, per esempio in molti attacchi o snodi narrativi, nella presentazione dei personaggi, nell'uso di allegorie a sfondo politico oltre che morale e religioso ecc. Ciononostante l'ispirazione è ormai ben lontana da quella segnata da una tensione all'assoluto tipica di Dante, perché nel viaggio ultraterreno si sono infiltrati tutti gli aspetti agostiniani e umanistici introdotti da Petrarca, e nell'allegorismo il *décor* gotico tipico del Boccaccio dei poemi in terza rima. Così, questa lunga e inamena traversata di regni dei vizi e delle virtù, fra condanne infernali posticce ed elevazioni spirituali intrise di moralismo, termina con una nuova visione di Dio, del tutto priva di elaborazione stilistico-cognitiva, quasi si trattasse di una mera riesposizione di formule convenzionali: «Quando questo ebbi detto, io vidi Dio / e chiar conobbi ch'era il sommo Bene, / il qual contentar può ogni disio; / e che era il primo prince, da cui viene / ogni verace effetto, e sua potenza / ha fatto tutto, e solo egli el mantiene. / La sua grandezza e sua alta eccellenza / sol egli la comprende e tanto abonda, / che nulla mente n'ha piena scienza». Nessun *punctum*, nessuna credibilità per il lettore, nessuna immagine da conservare 'per sempre'; tuttavia, sino al XVIII secolo compreso, il *Quadriregio* fu affiancato ad altri 'classici' italiani, a partire dal suo modello principale. Così si dimostra in concreto quanto la forza conservatrice dell'imitazione 'ben fatta' possa condizionare la ricezione: col tempo però, la forza stilistico-cognitiva riemerge grazie alla modifica dei parametri critici-ricettivi, che in una nuova sfera culturale non possono essere più adatti alle forme sclerotizzate.

Le analisi appena svolte permettono di ribadire due assunti assodati a livello critico ma spesso non accolti fra i lettori non specialisti:

a) in primo luogo, sono i contenuti *stilizzati*, ossia dotati di una forma specifica e individuabile, a diventare significativi in ambito artistico, come dimostrano gli esiti del tutto divaricati tra il finale del poema di Dante e quello di Frezzi, che pure trattano di un'identica materia del contenuto;
b) in secondo luogo, le stilizzazioni devono condurre a sottolineare elementi attrattori originali, perché altrimenti riescono solo a segnalare una patina artistica che però non genera alcun *punctum*, come nel caso delle sestine prive di metaforicità creativa inanellate da Cecco d'Ascoli.

In apparenza, i tratti di abilità tecnica stilisticamente deboli consentono una prima valutazione positiva della qualità di un'opera perché soddisfano le aspettative immediate e le convenzioni stilistiche esteriori; per esempio, all'epoca di Dante, quelle della retorica dei poemi allegorici. Ciò influisce sulla prima ricezione, perché un eccesso di novità-extravaganza può confinare subito l'opera stilisticamente forte nell'ambito dei *monstra*: solo nella fase più acuta dell'avanguardismo questo aspetto è stato considerato positivamente.

Ma a una distanza di tempo più o meno lunga, le differenze di *inventio* e di elaborazione stilistica risultano decisive per una possibile rilettura e quindi per la ri-valutazione di un testo: solo là dove si coglie l'energia cognitiva della presentazione stilizzata della realtà, in tutte le sue accezioni, è rintracciabile un elemento attrattore che giustifichi lo sforzo per riscattare l'obsolescenza di un testo, in particolare dovuta alle inevitabili differenze linguistiche rispetto a un'opera scritta magari secoli prima della sua nuova fruizione. Quando l'elaborazione stilistico-cognitiva è tale da consegnare una *Weltanschauung* completa e coerente e, se previsto, un mondo possibile ricco di costruzioni immaginative, allora il testo può essere considerato un classico-capolavoro: ma, rispetto ai successi iniziali, questo avviene in percentuali molto basse. In ogni caso, l'esito non dipende esclusivamente da abilità tecniche o retoriche dell'autore o da accordi nel campo di forze storico-letterario: un esame delle configurazioni di alcuni fra i più importanti classici delle varie culture potrà ora fornirci ulteriori spunti di riflessione.

5.1. Un problema da esaminare attentamente è la formazione dei canoni nel mondo antico. Non si tratta solo di riproporre un'analisi storico-sociologica da aggiungere alle molte già avanzate: è infatti del tutto evidente che la canonizzazione risponde a esigenze separative molto forti nelle classi più elevate, specie di fronte all'ampliamento dell'importanza di quelle meno abbienti ma dotate di una propria cultura, come nel caso delle prime comunità di cristiani dopo il magistero di Paolo. Bisogna però considerare che l'opera di selezione critica interviene a sancire valori in qualche misura assodati (si pensi al canone dei poeti tragici greci, che teneva conto del successo amplissimo di Eschilo, Sofocle ed Euripide). Va anche ricordato

che, nel caso dei grandi poemi, una fase di pre-selezione era avvenuta quando, come in parte si è già visto (cfr. Capitolo 1, § 2.3), erano stati congiunti episodi in origine separati o non direttamente connessi, in modo da fornire una struttura ai singoli testi, aumentandone il potenziale valore. In altri termini, la formazione dei canoni antichi derivava dal combinarsi di molteplici fattori, di cui dobbiamo esaminare più in dettaglio le principali conseguenze.

Abbiamo già notato che la costituzione di testi particolarmente ampi e organizzati rappresenta un passaggio importante nel processo di definizione dell'eccezionalità e, in molti casi, della sacralità, che venne poi attribuita ad alcune *summae* a cominciare dalla Bibbia, il 'Libro dei libri'. Ma il valore aggiunto della complessità, che può generare continue reinterpretazioni e accresce la portata delle singole parti, è percepibile anche al di fuori degli schemi ermeneutici religiosi: si ripete infatti nel *Gilgameš* come nel *Mahābhārata*, nell'*Iliade* e nell'*Odissea* come nelle *Etiopiche*, e si arriverà sino a opere sostanzialmente 'laiche' come, intorno al 1000 d.C., le *Mille e una notte* o il *Genji Monogatari*. Ciascuno di questi capolavori dipende quasi certamente da stesure parziali e nuclei iniziali molto ridotti, tuttavia arriva a costituire un insieme unitario, degno di venerazione e addirittura di culto, tale appunto da diventare adatto allo studio nelle scuole (come si è accennato, altra componente del 'classico': cfr. Cambiano 2011).

Il passo successivo si compie quando cominciano a essere scritte opere monumentali ma riconducibili a un unico autore: in questo caso l'eccellenza può essere attribuita al simmetrico ed equilibrato Virgilio dell'*Eneide* o all'asimmetrico e volutamente desultorio Ovidio delle *Metamorfosi*. Su questa linea epica o epico-romanzesca si porranno molti altri scrittori della latinità e sino a Dante, che almeno da questo punto di vista costituisce la sintesi di molti percorsi antichi: Virgilio e la Bibbia sono i suoi modelli principali, ma intersecati con quelli derivati dalle *summae* teologiche o dalle composizioni enciclopediche. Se il termine *auctor*, scrittore che possiede autorità, era largamente attribuito al pagano Virgilio, ovviamente Dante lo poteva chiedere per sé a fortiori, in quanto *poeta* cristiano (e su ciò basti il rinvio a Curtius 1948): un autore lontano dai classici latini, che scrive un'opera destinata a essere classica nella modernità delle lingue neolatine. Il traghettamento verso una fase successiva della 'storia dei classici' è compiuto.

In sintesi, rispetto alla tradizione parziale delle opere antiche, spesso ricostruibile solo attraverso indizi, sono di certo intervenuti fattori contingenti e forti correttivi, che hanno condizionato la diffusione delle opere. Per esempio, abbiamo la ragionevole certezza che, rispetto a quelli conservati attraverso i grandi poemi, circolassero molti più testi dedicati a singole imprese degli eroi o comunque a nuclei tematici unitari, secondo le prerogative indicate nel capitolo precedente (cfr. Capitolo 3, § 3.2). Il combinarsi di vari tipi di selezione ha

determinato alcune linee vincenti, le quali però condussero all’affermarsi di canoni che hanno condannato all’oblio numerosissime opere, e ciò distorce la nostra percezione del grande campo della creatività artistica e letteraria nell’antichità. Resta vero che le opere selezionate dovevano rispondere a criteri di eccellenza, che stabilivano le qualità compositive e l’efficacia degli esiti emotivi-cognitivi, come ci garantisce Aristotele nella sua descrizione, solo apparentemente neutra, di strutture dell’*Edipo re* nella *Poetica*. Come dimostrano le categorie psicologiche e morali impiegate in quest’ultima, l’elaborazione stilistico-cognitiva viene implicitamente tenuta in considerazione quando cominciano a essere sanciti i capolavori coevi, e questo consentirà un trasferimento delle valutazioni da una sfera culturale a un’altra, persino dopo il crollo dei valori fondativi di partenza, come nel caso del recupero di opere pagane da parte dei Padri della Chiesa.

5.2. Dopo la fase delle grandi opere dei popoli, vichianamente frutto di civiltà nel loro complesso, e quella delle *summae* di grandi autori, in qualche misura rappresentanti di un’intera concezione del mondo (quella della Roma in prospettiva imperiale, quella del Cristianesimo al suo apogeo ecc.), l’espansione dell’ambito letterario continua, coinvolgendo sia la materia del contenuto, con la progressiva inclusione delle vicende di esseri umani non eccezionali, con i loro sentimenti quotidiani, sia le forme di scrittura. In effetti, se non ci si vincola alle mere prospettive di genere ma si considera nel suo insieme la produzione letteraria nella fase dell’alta modernità, dalla fine del XIV a quella del XVIII secolo, ci si rende conto che l’apertura verso un realismo quotidiano è già forte, come dimostrano anche i soggetti pittorici, di frequente ricavati da scene di vita del tutto consuete. Certo, restano molteplici vincoli, in particolare quelli retorici della separazione degli stili, ma essi sono spesso superati nei fatti: lo stesso Auerbach ammetteva che Racine può essere considerato realista tanto quanto Balzac (cfr. su questi punti Casadei 2014, specie pp. 3-37).

Uno dei primi ‘nuovi classici’ è Petrarca, che coniuga l’impulso universalistico e metastorico, che sarà poi tipico dell’Umanesimo, con la confessione pubblica dei propri traviamenti dovuti all’amore, però sublimata da un’elaborazione stilistica quasi geometrica della lingua toscana. La compresenza di queste due anime è fondamentale per l’immediata classicizzazione: Petrarca è colui che fa rivivere gli antichi con un’opera di imitazione e di emulazione, cominciando a riportare il latino ai suoi fasti grazie a una poderosa opera di ri-creazione stilistica; ma è anche colui che nobilita un volgare romanzo (e, in buona sostanza, i volgari ‘moderni’) con una selezione dei tratti più raffinati ricavabili da testi antichi, mediolatini, provenzali e italici, compresi quelli dell’antimodello Dante. Nella produzione petrarchesca, insomma, sono presenti i caratteri della modellizzazione «per

sempre», quelli della traducibilità, quelli dell'attrattività collegata a un nucleo di senso fortemente esemplare: i grandi autori possono essere peccatori e vanno soggetti a errori, tuttavia la loro opera è fondamentale per la comprensione delle nostre vite. Persino, possiamo aggiungere, per risvolti degni di analisi psicanalitiche, che garantiranno le varie riemersioni di secondo livello di questo classico-moderno.

La storia letteraria ci parla poi del petrarchismo europeo e delle sue tante elaborazioni e variazioni formali: ma come già accennato, si può osservare che i migliori manierismi petrarchisti, una volta superata la mera imitazione, sono volti a veicolare nuovi ambiti dell'*humanitas* attraverso il riuso personale dello stile contraddistinto dalle simmetrie eccelse del dolore, codificate dai *Rerum vulgarium fragmenta*. Così farà in Italia Torquato Tasso, riversando nel codice epico-aristotelico della sua *Gerusalemme liberata* (1580 circa) le malinconie degli amanti lacerati e dei fedeli «erranti». E di lì a poco la quintessenza di questa stilizzazione della fragilità interiore si riverserà nel melodramma, che da Monteverdi condurrà, per esempio, al lamento della Didone di Purcell (cfr. Capitolo 3, § 6.3).

Intanto la condizione dell'‘interiorità condivisibile’, già prospettata dal classico moderno Petrarca pure nel latino del suo *Secretum*, è diventata oggetto della lirica europea dalla Francia regale alla Spagna imperiale all'Inghilterra elisabettiana: da genere umile si è trasformata in un modello più elaborato e raffinato, proponendo una stilizzazione sempre più arguta e poi decisamente barocca. Certamente le odi di Ronsard, i sonetti di Góngora e di Quevedo, le poesie filosofiche di Donne hanno in comune una tensione a rappresentare momenti di forte emotività, seguiti da un'altrettanto forte delusione: il *punctum* diventa allora non la generica transitorietà dell'esistenza umana, tema umanistico per eccellenza, ma la sua imprevedibile desultorietà dovuta più ancora all'umore interiore che non alle vicissitudini esterne. La letteratura, e in genere le arti, mirano quindi a trasformare le allegorie esterne e decodificabili in figure allusive e oscure, in veri e propri simboli che segnalano *altro* rispetto all'apparenza gloriosa delle vite pubbliche. Anche gli antichi hanno sofferto, anche gli eroi hanno subito delusioni, anche lo stile più sublime deve trovare il suo nucleo di senso nel tentativo di dare una spiegazione non convenzionale del soffrire umano.

Non a caso, al centro di questa fase altomoderna si collocano protagonisti fragili e incerti. Sul versante del comico e del picaresco, c'è don Chisciotte, il cavaliere matto che si crede un altro e non vede la realtà che persino un povero analfabeta come il suo scudiero riesce a capire. Su quello della quotidianità realistica, c'è il signore di Montaigne, che fa di se stesso il personaggio in grado di leggere tutti gli aspetti del vivere, dalle circonvoluzioni del potere ‘effettuale’ (secondo l'ormai imperante machiavellismo), alla contradditorietà delle propensioni naturali, alle

insopprimibili esigenze del corpo. E poi ecco l'eccezionale varietà dei personaggi messi in scena da autori iper-classicisti o pienamente barocchi, che si situano in effetti su due versanti della stessa tensione stilistica ad assolutizzare i sentimenti-passioni, ritrovandoli persino in alcuni 'tipi' contemporanei, eccezionali pur nella loro quotidianità (si pensi a Molière).

È ovvio che Shakespeare costituì una nuova *summa* di questa stagione, non con una singola opera bensì con il suo campionario insuperabile di personaggi e trame antichissime e attuali, realistiche e fantastiche, sino all'esito anti-utopico della *Tempesta* (1610-1611). Ma certo la futura classicizzazione non dipese dal successo immediato delle messinscene al Globe, che anzi poteva costituire un deterrente. Le opere di Shakespeare sono nel contempo dentro e fuori la sfera socio-culturale della sua epoca: per esempio, i tratti che alludono alla politica dei sovrani inglesi, come quelli di Dante riservati ai cattivi governanti coevi, lo rendono parte integrante di un sistema. Nello stesso tempo Amleto è ben di più che non il vendicatore (ossia l'arcaico protagonista di una faida) di un assassinio politico dai risvolti psicologici laceranti, quello del padre compiuto dallo zio, con la madre complice o connivente. Amleto è *il* personaggio moderno per eccellenza, il classico di questa fase della storia culturale europea (e in sostanza, per quel periodo, mondiale), perché non solo ha introiettato tutte le incertezze che erano state veicolate da Petrarca e dai lirici nonché da tanti drammi e melodrammi sino al XVI secolo, ma le valuta inevitabili in quanto parte integrante del vivere e non frutto di mera sfortuna. Il dubbioso Amleto è *insieme* un calcolatore (come Lear che purtroppo, da vecchio, sbaglia completamente i suoi conti); un cinico (come Macbeth, poi sconfitto soprattutto dalla sua incapacità di esserlo sino in fondo); persino un ingenuo plagiato (come Otello) o un furbo ingannatore (come Jago); e tanto altro ancora. Di fatto però non sa capire quali sono *davvero* i suoi sentimenti, nei confronti del padre e della madre, della possibile amata e soprattutto di se stesso: la complessità densa e ricca (sebbene per vari secoli considerata strana) non potrebbe cognitivamente essere più ampia. Ciò avviene soprattutto grazie alla surdeterminazione dello stile moderno che, da Petrarca in avanti, ha veicolato i nuclei di senso dell'interiorità, e che viene qui applicato a un'azione scenica molto più vicina a un intreccio poliziesco-indiziario che non a un modello tradizionale, fondato su errori e svelamenti.

Si comprende comunque che, per diventare classici, nel periodo dell'alta modernità occorreva espandere il campo delle sfumature psicologiche: nella percezione delle cose umane domina un senso di instabilità che riguarda la capacità stessa di interpretarle in modo adeguato. Solo una stilizzazione mobile e contraddittoria poteva corrispondere a questa *Weltanschauung*, sia che si realizzasse con modalità barocche, sia attraverso quelle iperclassiciste. Chi si

limitò a seguire gli equilibri delle poetiche tradizionali non riuscì a intercettare questi cambiamenti e produsse esiti esteriori, non più reinterpretabili dopo la svolta romantica.

5.3. Il cambiamento radicale introdotto nella *concezione* stessa delle arti e in particolare della letteratura tra fine XVIII e inizi XIX secolo è ormai ampiamente sondato e acquisito. Esso coincide con un passaggio definito da molti storici come l'ingresso nella piena modernità, o comunque in una fase in cui alle rapide innovazioni tecnico-industriali e in genere economiche si affiancano quelle politico-sociali, che produrranno le tante rivoluzioni a partire da quella francese. Incessanti sono le modifiche nelle tipologie di opere proposte ai nuovi pubblici, già da tempo costituiti soprattutto dai borghesi e in particolare dai lettori e dalle lettrici del nuovo genere forte, il romanzo (sia nella versione *novel* che in quella *romance*). La prosa a sfondo avventuroso, prima esotico e poi cittadino, rende interessanti le vite di esseri umani modesti indipendentemente dai loro sentimenti e dai loro desideri, che peraltro per lungo tempo mantennero una forte caratura melodrammatica (cfr. Brooks 1976); d'altro canto anche i nuovi melodrammi potevano introiettare organizzazioni narrative più romanzesche. La poesia invece segue lo «spontaneous overflow of powerful feelings», «it takes its origin from emotion recollected in tranquility» (Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads*), e viene ricondotta quindi all'effettiva biografia dell'autore che scrive di sé in prima persona. Per un periodo prevale la ricerca di nuovi generi 'semplici', che abilitano un'immediatezza maggiore rispetto alla raffinatezza della lirica e del teatro sei-settecenteschi.

Tuttavia, da un punto di vista stilistico-cognitivo va precisato che riconoscere, nell'arte antica, la «nobile semplicità e quieta grandezza» alla Winckelmann, o al contrario ritrovare, in quella moderna, un traboccare spontaneo dei sentimenti, non intacca in nessun caso il cambiamento di prospettiva fondamentale per le nuove opere letterarie (e artistiche), che consiste nell'affrontare aspetti della biologia e della storia umane *diversi* da quelli sistematizzati in ambito scientifico. Questo punto è stato ben colto, come già accennato, da Jean Starobinski (1977), ma va ora precisato. L'interpretazione prettamente razionalistica del reale è una pretesa illuministica che trova un'espressione chiara nell'*Encyclopédie* (1751-1780), che di fatto riconduce all'ambito dell'indagabile e dello sperimentabile ogni aspetto della vita umana, e relega a ruolo di inezie o illusioni l'interiorità personale e le sue manifestazioni non riconducibili a un sistema. Nel suo insieme, l'arte dalla fine del XVIII secolo in avanti può essere considerata una risposta al *diktat* della scienza, «sii bella e utile, ma non considerarti vera». È nella ricerca di nuovi ambiti di 'verità' antropologica, e più in profondità biologico-cognitivi, che si muovono tutte

le nuove forme artistiche e che vengono individuati nuovi stili e nuovi elementi attrattori, sino all'intuizione dell'esistenza dell'inconscio (come poi riconosciuto da Freud). In fondo, la nuova arte doveva ridurre lo studio scientifico a un caso particolare, o comunque a un ambito, quello della fisica in tutti i suoi aspetti, che si poteva spiegare e replicare, mentre la creazione artistica coinvolgeva gli aspetti eccezionali e non replicabili: i capolavori di questa fase cominciano a introiettare, a livello stilistico, l'esigenza del *nuovo*.

Anche il concetto di classico cambia valenza. Non appena si giunge, con Winckelmann, al culmine di un processo di assolutizzazione, che ha reso le opere umane «poco meno che divine», ecco che se ne avvia un altro che mira a riconoscere nella bellezza dei capolavori elementi transitòri e addirittura contraddittòri (per un inquadramento, cfr. Casadei 2009, cap. 2). Già il Lessing del *Laokoon* (1766) propone la definizione della grazia come bellezza in movimento («Reiz ist Schönheit in Bewegung», cap. 24). A distanza di alcune decine di anni, le celeberrime connotazioni della bellezza 'fuggitiva' di Baudelaire e 'cangiante' o 'screziata' di Hopkins possono costituire una sorta di scalarità, nella quale il vettore conduce dal polo della staticità e perentorietà a quello della variabilità, mescolanza e disomogeneità, secondo un processo che riepiloga, in forma simbolica, quello che ben più lentamente stava avvenendo nel campo sociale e politico.

È evidente che pure i classici devono essere riadattati a questo nuovo sentire, e sarebbe utilissimo seguire la parabola della loro concezione in particolare nella grande cultura tedesca, dai romantici a Nietzsche a Simmel e alla cultura della Krisis primonovecentesca (cfr. Orsucci 2011): di certo, per lungo tempo si scontrano un'idea ormai conservatrice del classico, che àncora alle grandi realizzazioni di un'epoca passata il progetto o l'utopia di un mondo migliore; e una dinamica, pienamente moderna e poi modernista (se si accetta l'etichetta), che sottolinea la necessità di aggiornamento. I 'classici', oltre che nelle epoche più antiche, sono individuabili in quelle recenti, purché contengano una soluzione stilistica perfetta, come sostiene a più riprese anche Proust.

Soffermarsi solo sulla concezione o sulle ideologie della bellezza e sulle loro ricadute riguardo ai classici potrebbe risultare fuorviante, se ne volessimo ricavare un rapporto diretto di interazione con le opere prescindendo dal campo di forze culturale, tra Otto e Novecento fortemente ripartito per nazioni. E in realtà delle variabili locali e dei gusti personali si deve tener conto per calibrare, a titolo di esempio, il romanticismo del tutto *sui generis* di Leopardi o il simbolismo secondo Rimbaud o Swinburne o d'Annunzio o George ecc. Qui però interessa notare che la forte valenza attrattiva di una bellezza instabile e quindi oscura, peccaminosa, addirittura oscena o orrenda, costituisce cognitivamente un passaggio

indispensabile per arrivare a un’arte che privilegia gli aspetti pre-razionali o irrazionali senza essere considerata astrusa.

È di nuovo il lavorio dell’‘inconscio cognitivo’ a essere posto alla base della creazione artistica, con un oscuramento del consueto e dell’ordinato che consente di ritrovare un caos creatore (Nietzsche) o più nello specifico una creatività fuori degli schemi della logica asimmetrica, di acquisire una densità sempre più alta e di trovare un elemento attrattore attraverso stili confusivi anziché distintivi (cfr. Bottiroli 1997, 2013). Il fatto che persino nel disorganico, nello scatologico, in generale nel *brutto* materiale e spirituale, si trovino motivi di attrazione non va dunque spiegato con una tendenza deviante, magari dovuta a patologie individuate o supposte dalla psicanalisi classica; piuttosto, si tratta di una riapertura della modalità stilistico-cognitiva di indagine sul mondo, che per lungo tempo si era concentrata maggiormente sui grandi problemi della sistemazione esterna, della vittoria ‘illuministica’ sulla realtà attraverso la razionalità. Ma il grande oceano delle reazioni che chiamiamo emotive (passioni, sentimenti, semplici stati d’animo ecc.) non poteva rimanere circoscritto da termini e campi metaforici troppo statici e logorati, come la rima ‘cuore/amore’: per esempio, in quest’ottica l’opera di Rimbaud rappresenta la quintessenza delle rinnovate priorità stilistiche.

5.4. Le nuove prerogative artistiche trovano una vasta applicazione nella lunga fase delle sperimentazioni (fine XIX-metà XX secolo) avanguardiste, moderniste o semplicemente *extravaganti*: a volte, a distanza solo di qualche decennio, diventa davvero difficile distinguere. In effetti la stilizzazione più adeguata a quella fase deve riuscire a connettere processi interiori ed esteriori: del resto, come ricordava già Benjamin (1986, N2.a, I, p. 597), persino i mezzi tecnici che dovrebbero riprodurre passivamente il reale si rivelano prestissimo strumenti per creare mitologie nella modernità (essendo forte l’omologia fra nuova tecnica e miti arcaici). La fotografia e il cinema, da concorrenti delle arti canoniche, diventano il loro prolungamento più efficace, realizzano la possibilità concreta di condividere attimi non percepiti o dettagli mai colti, e quindi ancor più passibili di fornire un attrattore-*punctum* cognitivamente ricco: i capolavori, da questo momento in poi, devono basarsi sulla ‘tecnica’ del montaggio. Ma anche le tecniche invecchiano, il Dada con Duchamp diventa classico com’era accaduto a Monet e agli impressionisti: le distinzioni temporali davvero non contano più, e già a partire dagli anni Cinquanta del XX secolo si affermano ulteriori modalità stilistiche per la creazione di una bellezza ‘ricca e strana’.

In questo territorio, ormai ai limiti della parabola sperimentale, si inserisce l’industria culturale statunitense, che comincia a dominare il mondo con prodotti artistici di consumo in primo luogo *piacevoli*, pensati secondo una concezione

semplificata e immediata della creatività artistica. L'allargamento cognitivo, per esempio verso stadi inconsci ancora non toccati dalle psicanalisi, va incontro a uno scacco perché eccessivamente complesso o oscuro: i grandi capolavori del secondo Novecento e dell'inizio del Duemila sono in genere monumentali e accumulativi, poundiani, ma raramente riescono a sostenere troppa oscurità, che viene riservata a pochi eccezionali e però scarsamente seguiti autori, Paul Celan *in primis*. Ancora una volta si assiste a un rapido quanto sostanziale spostamento di equilibri, cosicché 'nuovi classici', come già accennato, sono ormai considerate le opere che riescono a resistere più di una generazione: se i gusti dei padri sono accettati dai figli, il che non avviene quasi mai, allora le opere accolte da entrambe le generazioni possono essere definite 'classiche'. È il destino di alcuni grandi cantanti e musicisti della musica 'leggera', dai Beatles a Dylan ai Led Zeppelin, e probabilmente proprio in forme come quelle delle loro canzoni si condensano le potenzialità e i limiti della stilizzazione 'postmoderna' (su ciò si tornerà nel Capitolo 5).

In ogni caso, al di là di questi percorsi parziali ma attinenti a questioni essenziali, occorre comprendere che, al momento attuale, l'idea di bellezza in arte è del tutto aperta e variabile, nemmeno più legata alla poetica del frammento (che comunque *tendeva a* un assoluto) o a quella della riscrittura, vero *daimon* della prima fase postmodernista. L'assolutezza perfetta è sicuramente meno significativa della complessità densa e della possibilità di individuare nuclei di senso oscuri, ma entrambe queste componenti risultano parti di una concezione in qualche modo *verticale* della stilizzazione e della creazione artistica. Invece ora prevale l'ampliamento *orizzontale*, nell'intento di sfruttare al massimo un'interpretazione in *surfing*, che punta principalmente a generare incessantemente legami (link) imprevedibili, spesso casuali e deboli, pronti a sciogliersi per ulteriori collegamenti. Un modo veloce, bulimico e appagante di sfruttare le potenzialità biologico-cognitive nell'epoca della virtualità sempre più accentuata, nonché un espediente per usare ancora i classici, sezionati in unità minime e ricombinati in forme fruibili attimo per attimo, dal verso o dalla frase scritte sulla maglietta, da cambiare ogni giorno, alla citazione pseudo-colta in un'opera del tutto pop, per aumentarne il prestigio e la leggibilità trasversale e transnazionale (su ciò si tornerà nel capitolo conclusivo).

6. Possiamo a questo punto proporre alcune riflessioni d'insieme. Con un processo che consideriamo standard (ma non è sempre stato così), la selezione delle opere potenzialmente durature avviene in primo luogo riconoscendo caratteristiche stilistiche in senso lato, tali da garantire una funzione attrattiva; poi sulla base di motivazioni socio-culturali e al limite ideologiche, a volte imposte

preventivamente, però in genere senza risultati apprezzabili; infine con l'ausilio di fattori di sostegno (ingresso nei canoni critici e scolastici, aura di prestigio ecc.). Questo processo ripercorre, con modalità storicamente diverse e con una tendenza alla semplificazione (o, nella cultura di massa, banalizzazione), quello che abbiamo ipotizzato nei capitoli precedenti per i prodotti definibili come artistici e in specie letterari. *Ab origine*, era indispensabile ottenere, grazie a un'operazione stilistica, un elemento attrattore riguardante un nucleo di senso che doveva essere colto da un'intera comunità: l'elemento, *in primis* nella scrittura poetica di materia religiosa, poteva essere oggetto di interpretazione, e ciò consentiva di attribuire valori simbolico-allegorici a un testo (o a un'opera d'arte), poi fissati come stabili e tendenzialmente permanenti per la comunità.

Col tempo, e sicuramente nel mondo greco, l'atto di attribuire un valore perenne si è trasferito nell'ambito critico, cui è stato demandato il compito di sancire i caratteri di eccezionalità o comunque di superiorità di un'opera rispetto ad altre. Questi caratteri potevano essere stabiliti in vario modo, in particolare sulla base della qualità dell'invenzione e della realizzazione tecnica, ma ben presto si aggiunse l'aspetto della valenza morale, ossia dell'insegnamento che un'opera ben riuscita *doveva* veicolare. Di qui la mirabile e universale sintesi oraziana del «miscere utile dulci», che ha a lungo condizionato sia la creazione sia la valutazione dei testi letterari. Sulla scorta del raggiungimento di questi obiettivi era possibile individuare opere destinate a durare, se non altro dopo l'eliminazione delle peggiori. E i nuclei di senso veicolati dai grandi capolavori, per lungo tempo, a cominciare dall'*Eneide*, venivano via via integrati e tuttavia garantivano una stabilità di fondo al sistema letterario, all'insegna di specifiche forme 'belle e buone'.

A partire dalla fine del XIV secolo, le numerose varietà di classicismi, che implicavano il recupero totale o parziale degli ideali antichi in un mondo all'insegna della transitorietà e quindi della modernità, si rinforzarono perché gli artisti erano spinti a rileggere con acribia i modelli del passato (greco-latini, ma progressivamente anche ebraici, arabi, indiani, cinesi, giapponesi ecc.) introducendo modifiche non rivoluzionarie nella gamma stilistica tradizionale. Ciò garantì un'aria di famiglia alle linee portanti dell'arte occidentale sino al XVIII secolo, con la voluta emarginazione delle più forti 'devianze' (il Medioevo gotico, il Barocco ecc.). Il cambiamento radicale avvenuto tra Sette e Ottocento ha in primo luogo rilanciato la stilizzazione dei nuclei di senso, che sono diventati ben più complessi rispetto a quelli veicolati dai capolavori antichi e moderni sino a quel momento.

Alla retorica si sostituisce l'elaborazione di uno stile innovativo individuale o di gruppo; all'utilità morale si affianca prima e si oppone poi l'analisi dei desideri

consci e inconsci degli esseri umani, sino al riconoscimento di pulsioni che stravolgono qualunque ordine razionale; la bellezza viene cercata in forme fuori dei canoni, sino all'esaltazione dei tratti stravaganti e disgustosi. Tutto ciò ha pesato profondamente nella ricerca di nuove modalità artistiche, e in particolare di generi letterari liberi (il romanzo a trama complessa e finalizzata, la lirica come espressione soggettiva e non mediata ecc.), che ampliavano continuamente l'ambito dell'*humanitas*, ormai concepita non tanto nel segno dell'esemplarità positiva quanto piuttosto dell'indicibile, spesso negativo o distruttivo. In questo contesto la stilizzazione, sia sul versante dell'oscurità che su quello dell'*eventfulness* (cfr. Capitolo 3), impone che i testi aspirino a comprendere più a fondo l'*esistenza*, senza presupposti assoluti (la Bellezza, l'Armonia ecc.).

In un certo senso, l'arte moderna nel suo insieme ha reso quella classica un suo sottoinsieme, e ha potuto impiegare e far convergere forme artistiche prima storicamente e geograficamente separate: i presupposti biologico-cognitivi comuni, declinati in modo originale dalle varie civiltà, hanno consentito negli ultimi secoli di confrontare opere diverse per genesi temporale e spaziale, e ciò ha progressivamente limitato le pretese di creare canoni rigidi e di indicare valori assoluti attraverso le sovrainterpretazioni 'ideologiche'. Ora i motivi per cui un giapponese o un antillano apprezzano Dante non sono determinati da un dover essere, come ancora Eliot aveva cercato di dimostrare proponendo, nel 1944-1945, Virgilio quale modello per l'Europa da ricostruire: per questo è ormai difficile accettare le definizioni del 'classico' fondate su implicite considerazioni di superiorità morale o comunque contenutistica. Tuttavia, va pure riconosciuto che, dopo la fase delle avanguardie novecentesche, è risultato sempre più difficile realizzare opere stilisticamente marcate, e anzi in molti considerano inevitabile un'equipollenza stilistica dovuta alla globalizzazione. Viceversa, individuare opere capaci di creare elementi attrattori attraverso *qualunque tipo* di stilizzazione, resta oggi fondamentale proprio per evitare un appiattimento che garantirebbe il perpetuarsi delle ideologie dominanti (su ciò si rinvia al Capitolo 5).

7.1. In sintesi, la riconsiderazione di cos'è un classico deve comprendere i suoi aspetti profondi e costanti così come quelli variabili e negoziabili, ideologico-sociali. Rimanendo al territorio dell'arte dalla fine del XVIII secolo a oggi, si contano fasi di mitizzazione di determinati modelli artistici, come la Grecia tra Winckelmann e Nietzsche, apollinea *e* dionisiaca, oppure l'Oriente nelle sue varie declinazioni, oppure le arti 'primitive' africane o sudamericane. Nelle epoche rivoluzionarie per eccellenza, l'affermarsi di un nuovo classico-capolavoro generava un'opposizione, una tensione anticlassica, e comunque costringeva a una continua rivoluzione dei valori acquisiti (Omero al posto di Virgilio, Dante al posto

di Petrarca, Shakespeare al posto di Racine ecc.). Questa fase estremamente conflittuale costringeva inoltre a fornire i motivi per cui un'opera poteva riprendere a essere significativa: i modelli del passato per i romantici erano quelli che toccavano, al di fuori delle regole, sentimenti profondi, e ciò spingeva a una ricerca inedita nella 'tradizione', resa dinamica e rivelatasi necessaria in quanto deposito dei valori interpretativi collegati a un'opera. I nuclei di senso possono essere di nuovo 'liberati': da questo punto di vista, la metodologia delle *Pathosformeln* di Warburg (su cui cfr. Murano 2016), volta a individuare nuclei di senso stilizzati riproducibili in autori molto diversi cronologicamente e culturalmente, diventa la più ricca di implicazioni, perché consente un confronto trans-nazionale e trans-disciplinare che rispetti le valenze stilistiche di partenza e di arrivo, senza presupporre un valore a priori.

Tuttavia queste considerazioni non risolvono un'*impasse*: da un lato sappiamo che alcune opere intercettano al meglio fondamenti biologico-cognitivi e antropologici di lunga durata, e quindi dovremmo considerarle modelli; dall'altro ciò comporta una sorta di pregiudizio ideologico, che sembrerebbe inevitabile là dove un'opera viene proposta come 'classica' magari soltanto da parte di un determinato gruppo di potere (di una nazione, di una *major* dell'industria culturale ecc.). Occorre sottolineare intanto che non sembra possibile trovare risposte all'altezza dei tempi né riaffermando un sistema valutativo veteroumanistico, sia pure accompagnato da una straordinaria e aggiornata sensibilità critica (come nel caso di Harold Bloom o di altri critici-censori; ma *si vedano* gli acuti affondi di Wood 2009), né disintegrando il valore aggiunto, proprio dei classici-capolavori, fornito dalla cifra stilistica e dalla riconosciuta capacità di veicolare elementi attrattori: un valore che determina l'interesse cognitivo di quelle opere e non di altre, viceversa equiparate nell'ambito dei *Cultural studies* nonché delle molteplici tendenze al *distant reading*, alle letture puramente sociologiche ecc. Il problema del superamento delle divisioni e asimmetrie ideologiche fra le culture mondiali non si risolve attraverso un'esaltazione o una *diminutio* del valore aggiunto di un classico, e impone una modalità di interpretazione continuamente variata: il processo ermeneutico, che si esercitava su civiltà storicamente definite, ora si deve esercitare sulle culture comunitarie o nazionali immerse nella sfera del mondo globale, in cui le singole caratteristiche storicizzate e geo-localizzate vengono di continuo e integralmente (non, come in passato, di rado e parzialmente) in contatto tra di loro.

7.2. Ma è possibile, allora, proporre una definizione operativa di classico-capolavoro adeguata ai tempi attuali? Potremmo intanto osservare che è in grado di diventarlo l'opera che, dopo una fase di valutazione all'interno del campo di forze

culturali coevo (secondo gusti, mode, gruppi dominanti con le loro poetiche ecc.), viene reinterpretata in virtù di una stilizzazione di nuclei di senso convincente per più di una generazione, e riesce a innescare circoli ermeneutici che permettono di cogliere rapporti sia con i presupposti biologico-cognitivi e antropologici costanti, sia con la tradizione letteraria (e artistica) precedente. Ciò favorisce una fruizione continuamente arricchita, persino di singole parti o frammenti dell'opera, e consente di superare i limiti geo-culturali, assegnando in particolare agli attuali classici 'globalizzati' uno statuto di *icona* trasmissibile in ogni contesto, addirittura indipendentemente dalla conoscenza dell'opera nella totalità delle sue caratteristiche originarie, ma senza una riduzione a puro *simulacro*. L'opera assume così una funzione centripeta-attrattiva di secondo livello, ossia valida persino in contesti del tutto privi di consonanze con l'originale. La possibilità di una fruizione inter-culturale e inter-mediale è garantita dalla continuità dell'interesse cognitivo (evidente, per esempio, in casi come quello di Dante: cfr. § 4), che riduce l'entropia intrinseca a ogni traduzione. La possibilità di nuove combinazioni, ossia di *blendings* non scontati, risulta fondamentale per riuscire a conferire un valore aggiunto sufficientemente condiviso ai classici-capolavori, senza affermare la loro assolutezza e perennità, e senza dover accettare il loro valore modellizzante o ideologico, ma riconoscendo il loro spessore stilistico-cognitivo.

La definizione operativa precedente vuole dar conto dei motivi per cui alcune opere appaiono, all'inizio del XXI secolo, anziché classici entrati in un canone, capolavori rivitalizzati dopo la loro prima fortuna, e in grado di interagire con un campo di forze dominato dalla velocità del consumo: in questo senso, il fatto che Dante o Shakespeare conservino un''inattualità attrattiva' induce a ipotizzare una funzione duratura e simbolica, quasi a indicare le potenzialità di un destino utopico. Ma decisivo è il poter continuare a chiudere le sinapsi rimaste aperte nel capolavoro che risulta quindi completabile, secondo i processi biologico-cognitivi e culturali più volte indicati, e nello stesso tempo mai completo. Ciò avviene però solo in presenza di una stilizzazione ricca, che non ammette di essere ridotta a una sua imitazione banalizzante, e riesce invece a mantenere la sua densità e la sua capacità di generare elementi attrattori in contesti temporali e geo-culturali totalmente lontani da quelli di origine.

7.3. Queste ultime indicazioni spingono a segnalare alcuni corollari, relativi alla fase di spinta alla globalizzazione culturale che stiamo attraversando, nonostante le ancora forti resistenze politiche nazionalistiche o ideologiche di ogni tipo. Schematizzando al massimo, è possibile osservare alcuni macrofenomeni che riguardano la fruizione attuale di opere classiche.

a) Si è ormai arrivati, nell'immaginario collettivo, a considerare come capolavori

letterari attivi solo poche opere, particolarmente fruite nell'intermedialità, come quelle di Omero, Dante, Shakespeare. Esistono ovviamente altre fruizioni parziali, per esempio di personaggi emblematici (don Chisciotte, don Giovanni, Faust…), di versi celebri (da Catullo o da Rimbaud o da Tagore…), di trame con situazioni fortemente memorabili (da Boccaccio a Melville, da Kafka a Dick…). Questa gamma di riusi di elementi classici è stata sempre possibile, e forse è ora l'unica concretamente praticabile se si vuole procedere a una riattivazione che fuoriesca dai limiti della feticizzazione veteroumanistica. L'interpretazione storico-filologica dei classici di ogni epoca è necessaria ma è circoscritta a un circuito accademico, mentre la funzione di icona di autori, opere o parti di opere è essenziale per una loro interazione con la cultura diffusa e globale.

b) Le riattualizzazioni dei classici in contesti geo-culturali completamente allotri contribuiscono a un autentico *blending* trans-nazionale, senza cancellare i domini di senso iniziali: l'Omero di Derek Walcott, il Dante di Jorge L. Borges o di Kenzaburō Ōe, lo Shakespeare (o i tragici greci) di Wole Soyinka sono in effetti arricchiti con nuove potenzialità interpretative, mentre possono rimanere inerti nelle versioni stereotipate prodotte per videogame o per film esornativi. Ciò consente ancora di sceverare tra i vari esiti della globalizzazione culturale, contribuendo a segnalarne i limiti semantico-cognitivi e quindi le manipolazioni ideologiche.

c) Il classico-capolavoro è eterogeneo e composito, e persino la sua perfezione è il frutto, secondo le considerazioni attuali, di un *blending* che ha consentito di raccogliere sotto una cifra stilistica evidente una varietà di elementi attrattori. Proprio questa *varietas*, non determinata dalla somma delle nozioni rintracciabili nell'enciclopedia mentale dell'autore, rende il capolavoro in grado di riassorbire le interpretazioni di cui è oggetto senza essere riducibile a «una per sempre»: gli scorci narrativi di Dante o quelli descrittivo-situazionali di Shakespeare acquisiscono maggiore pertinenza nell'epoca del montaggio sincopato video-cinematografico, tanto da essere percepiti e compresi meglio rispetto a quanto lo fossero in base alle poetiche coeve.

Le caratteristiche sin qui notate sono emerse da una considerazione *unitaria* delle opere, mentre attualmente prevale la loro fruizione parcellizzata, che si concentra su singoli elementi attrattori: ciò non è affatto sorprendente, dato che viene così rifunzionalizzata una potenzialità implicita nei processi biologico-cognitivi e stilistici che hanno dato origine alle opere artistiche e in particolare letterarie. La concezione attimale dell'attenzione e il godimento immediato, componenti essenziali della sfera ideologico-culturale odierna, inducono a ricercare un bene specifico e puntuale, estrapolandolo da strutture e materiali più ampi o difficili (grandi narrazioni, poesie oscure ecc.). I nuclei di senso dotati di una stilizzazione possono continuare a essere attrattivi persino in un territorio senza centri, come quello reale-virtuale di Internet: è l'effetto di sottolineatura e di prestigio, ancora

garantiti da un classico. Tuttavia, questi nuclei-attrattori tendono a indebolirsi, perché in ultima istanza sono equiparati a tanti altri ben più ‘facili’ ma di moda (gli *slogan* di qualunque tipo). In questa situazione, il modo più adatto per riattualizzare un classico è probabilmente quello di sottoporlo a ibridazioni inedite: in effetti, specialmente i classici-icona stanno uscendo dall’ambito della ‘letteratura’ (almeno secondo il valore che assegniamo a questo termine nel presente periodo storico), e vanno a collocarsi in una sorta di iper-spazio culturale, disponibili per ogni tipo di trasposizione intermediale, secondo modalità che analizzeremo nel prossimo capitolo.

Approfondimenti bibliografici

5.1. Sulla formazione del canone nel mondo antico cfr. almeno Settis 2004; Tatti 2015, anche per ulteriore bibliografia; istruttivo il caso di Omero riesaminato in Nagy 2010; per un’interpretazione dei classici basata anche su presupposti cognitivi, cfr. Beecher 2016.
5.3. Sulla trasformazione del sistema delle arti tra XVIII e XIX secolo cfr. ancora Abrams 1953; Mazzoni 2005; Casadei 2009; per un quadro d’insieme Glaser e Vajda 2001.

5. Web-Cloud

Una conclusione sulla e nella contemporaneità

1.1. Si è visto nel capitolo precedente quanto, nella rivalutazione delle opere artistiche, il potenziale dell'*inventio* continui a essere attivo, attraverso gli effetti di una stilizzazione non stereotipata, in ambiti socio-culturali differenziati e lontani nel tempo: certamente agiscono vari fattori (il prestigio, i temi affrontati ecc.), ma per giustificare una volontà di rilettura o riscrittura occorrono aspetti che mantengano una valenza cognitivamente attiva. Più in generale, è lecito ipotizzare che le stesse tradizioni culturali e artistiche nel loro insieme riescano a imporsi per periodi lunghi non solo in virtù di convenzioni o di fattori di prestigio, ma anche sulla base di alcuni nuclei di senso tali da rimanere significativi perché legati ad alcune propensioni cognitive stabili. A titolo di esempio, recenti studi hanno posto in luce una sostanziale continuità in forme narrative di tipo romanzesco realizzate almeno a partire dalla fase ellenistica, benché sia evidente un progressivo allargamento della componente realistico-psicologica. Ma non sembra sufficiente per spiegare il fenomeno individuare due super-modelli nel romanzo 'idealistico' e in quello 'anti-idealistico', riducendo i meri contenuti narrati a categorie moral-comportamentali, senza tener conto della loro stilizzazione. Per quanto si è visto fin qui, il racconto di tipo romanzesco, tanto nella versione *romance* quanto in quella *novel*, veicola in primo luogo la tendenza umana alla sperimentazione e alla verifica di congetture sulla vita, propria e altrui, e ciò si è concretizzato per lungo tempo nella forma stilistico-narrativa dello sviluppo ad accumulo, in quanto somma di microeventi-nuclei di senso puntuali. La volontà di indagare il rapporto degli individui con la realtà, letta secondo un grado crescente di complessità in particolare nell'ambito delle varie trasformazioni antropiche dell'*Umwelt* (la città e i suoi intrighi al posto della campagna e la sua naturalezza), ha comportato la prevalenza della costruzione a intreccio finalizzato, che però al suo interno mantiene nuclei di senso espliciti o impliciti. Ed è questo, in effetti, il motivo

fondamentale della continuità riscontrabile e quindi dell'esistenza di una tradizione almeno ideale di tipo narrativo-romanzesco. Un romanziere postmodernista può reimpiegare senza difficoltà le *Mille e una notte* o addirittura l'*Odissea*, nonché tutte le loro riscritture letterarie e artistiche, perché riconosce appunto un *continuum* di tradizione, fondato sulla replicabilità di nuclei di senso stilizzati (in senso ampio: immagini, gesti, episodi ecc.) ancora cognitivamente ricchi, e per di più dotati dei sovrasensi aggiunti dalle interpretazioni accreditate.

Questi aspetti risultano per esempio fondamentali nella narrativa che deve raccontare eventi estremi effettivamente accaduti, la cui rappresentazione non può essere esaurita da una resa realistico-documentaria, magari fondata su materiali visivi, come nel caso delle due guerre mondiali: in particolare, devono trovare il loro attrattore-*punctum* romanzi dedicati al secondo conflitto, che ha realizzato un 'male radicale' («das Radikal Böse» di Kant e di Arendt) per la completa e disumana sopraffazione del debole da parte del forte. Per ottenere una comprensione profonda di questi aspetti, e in genere degli stravolgimenti che lo stato di guerra totale produsse rispetto alle certezze del vivere borghese, i migliori romanzieri iniziarono sin dal 1947 (con il *Doktor Faustus* di Thomas Mann) a riattualizzare grandi forme tradizionali (l'apocalisse, l'epica, la storiografia ecc.) attraverso nuove strutturazioni stilistico-narrative che evidenziavano l'insufficienza dei modelli classici per raccontare quanto era avvenuto, puntando a veicolare, come nucleo di senso fondativo, la credibilità dell'incredibile. Ciò avviene, secondo stilizzazioni assai diverse ma sempre in grado di generare molteplici attrattori, in autori come Ibuse Masuji, Beppe Fenoglio, Claude Simon, Vasilij Grossman o persino in irriverenti dissacratori come Günter Grass, Kurt Vonnegut e Thomas Pynchon. E non a caso alcuni dei romanzi che hanno ottenuto, negli ultimi decenni, esiti fortemente marcati nel riconoscimento delle pulsioni incontrollabili razionalmente, nonché dei loro effetti sulle modalità del vivere, sono ancora una volta fondati su una reinterpretazione di quanto *potenzialmente* (non solo storicamente) è accaduto durante il secondo conflitto mondiale. Basti pensare, fra i casi più recenti, a *Le Benevole* di Jonathan Littell (2006), riconducibile sin dal titolo agli archetipi tragici dei comportamenti umani, riformulati in una storia che inevitabilmente «ci riguarda».

Si noti, per inciso, che tale capacità di realizzare un nuovo *punctum* riconsiderando propensioni umane di ogni tipo, rivelatesi a un grado estremo proprio durante la Seconda guerra mondiale, è diventata poi un obiettivo essenziale per gran parte della narrativa più in voga tra XX e XXI secolo, quella poliziesco-investigativa. Quest'ultima ha innestato la disamina delle motivazioni profonde che conducono alle azioni individuali malvagie nel paradigma del romanzo a intreccio finalizzato, portandolo a livelli di notevole raffinatezza soprattutto per il lavoro di

stilizzazione e funzionalizzazione narrativa delle possibili ‘teorie della mente’, delle forme di empatia fra lettore e trama/personaggi ecc. (cfr. Zunshine 2006, 2012; Keen 2007). Ma anche in questo caso, gli esempi più notevoli sono quelli che conducono alla rilettura di nuclei di senso dotati di una lunga tradizione: basti pensare all’inchiesta singolare e drammatica presentata in *Vedi alla voce: amore* di David Grossman (1986), che unisce il fiabesco e il *fantasy* all’ultrarealistico, per giungere a comprendere in modi non superficiali i possibili rapporti fra un vecchio narratore ebreo e un ufficiale nazista in un Lager.

Un rapporto ‘ricostruttivo’ con la tradizione non è obbligatorio, e infatti è stato negato dalle forme più radicali delle avanguardie novecentesche, ma si giustifica soprattutto là dove esso agisce per conferire spessore all’individuazione di nuclei di senso relativi alla realtà umana, in qualunque modo essi siano stilizzati. Tuttavia, specie con l’ultima fase del XX secolo si evidenzia una svolta cognitivamente forte, sia perché la tradizione è scissa in particelle da citare formando agglomerati tendenzialmente aperti (spesso definiti, in mancanza di meglio, ‘postmodernisti’); sia perché le potenzialità ermeneutiche connesse al visuale in tutti i suoi aspetti sono più facilmente condivisibili rispetto a quanto avviene con le scritture (letterarie e non). Per esempio, nell’immaginario collettivo le più potenti ricostruzioni della Seconda guerra mondiale sono state, malgrado gli ottimi tentativi successivi, specialmente di Clint Eastwood, quelle di *Salvate il soldato Ryan* (1998) di Steven Spielberg, sul versante ‘realistico’, e di *La sottile linea rossa* (1998) di Terrence Malick su quello ‘simbolico-allegorico’. Ma uno spostamento sociologicamente notevole era già chiaro a partire dall’affermarsi delle forme miste di narrazione della guerra, ben rappresentate da uno dei primi e più fortunati *graphic novel*, *Maus* di Art Spiegelman (1986-1991).

1.2. Nella sostanza, con il secondo Novecento si assiste a un rapidissimo mutamento di priorità nei modelli letterari, con un progressivo abbandono delle forme chiuse, perfettamente compiute o comunque idealmente tali, per arrivare a forme aperte, valide in quanto largamente fruibili a prescindere dall’originalità, e in quanto variamente intersecate a partire da nuclei di senso spesso semplici o addirittura basilari (caratteri che distinguono le nuove forme aperte da quelle sperimentali primonovecentesche). Questa rivoluzione, che probabilmente nel tempo risulterà ancora più essenziale rispetto a quelle avvenute tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, è senza dubbio legata all’affermarsi di una cultura alternativa alla lunga tradizione europeo-occidentale, ovvero quella industriale-edonistica-pop sostenuta dagli Stati Uniti d’America come parte integrante di un sistema capitalistico espansivo, che ha fagocitato per oltre un secolo pezzi di tradizioni esterne prima di imporre una formula innovativa, distante dal modello

umanistico, vincolante e radicato nell'antichità delle sue forme, e invece giovanilistica e libera, a cominciare dalla sua presentazione esteriore. Il nuovo modello ha condotto velocemente a forme di estetizzazione del mondo, facendo penetrare ovunque gli aspetti più immediati della stilizzazione delle propensioni biologico-cognitive (immedesimazione, fruibilità senza complicazioni, facile memorabilità, forte carica emotiva ecc.).

Si deve sottolineare che questo processo non è di per sé solo negativo: ripartire da posizioni che consentono di rielaborare 'da zero' propensioni biologico-cognitive, scartando gli aspetti vincolanti e quindi il 'peso' della storia, si è rivelato essenziale in svolte epocali, per esempio quella che portò nel tardo impero romano al trionfo della cultura cristiana e all'abbandono del paganesimo, persino nella sua versione filosoficamente più elevata: a lungo le nuove forme simboliche risultarono stilisticamente più povere, e però più largamente fruibili, di quelle di ascendenza greco-ellenistica, le quali furono poi progressivamente inglobate in maniera sincretica. L'attuale fase artistica non è *soltanto* semplificatrice; e tuttavia il rischio, soprattutto per la letteratura tradizionale, è quello di appiattirsi su una funzione mimetica o didascalica, trovando la propria ragion d'essere non nell'elaborazione stilistica di mondi possibili, bensì nella riproposizione esornativa e piacevole del già noto, senza alcuno sforzo o sfida emulativa.

I motivi storici e sociali che hanno portato a una forma di capitalismo artistico sono stati di recente ben esaminati da Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2013), di cui si riprenderanno qui alcuni assunti. Ma l'intento delle pagine successive non sarà quello di ribadire quanto a livello sociologico e ideologico è più che chiaro (per un'analisi d'insieme, ci si rifarà soprattutto ai già citati volumi di *Sfere* di Peter Sloterdijk, e in particolare al terzo, *Schiume*, peraltro risalente al 2004); non sarà nemmeno quello di suggerire correttivi astratti, pur tenendo conto delle specifiche riflessioni sulla 'letteratura globale' proposte da Said (2000), Casanova (2008), Spivak (2012) e molti altri. Si tenterà invece di mettere in rilievo innanzitutto una serie di snodi significativi nel campo della creatività artistica contemporanea (sulla scorta del capitolo conclusivo di Steiner 2001), che può essere considerata da molti punti di vista un'evoluzione, quasi un 2.0, rispetto a quella della fase pop originaria (dagli anni Cinquanta alla fine del XX secolo). Bisognerà in primo luogo valutare meglio le premesse e gli effetti del ritorno a un'elaborazione di nuclei di senso basici, stilizzati ricorrendo a elementi attrattori evidenti e facilmente condivisibili, adatti a una comunicazione virale in Rete.

2.1. Una prima analisi deve riguardare proprio la condizione fattuale in cui agiscono le arti e in specie la letteratura. La loro fruibilità nel *Web* è stata inizialmente considerata un miglioramento importante tanto per le opere più

famose quanto per quelle in via di affermazione, dato che persino testi poco diffusi potevano essere individuati e segnalati. La creazione di link è sembrata sufficiente, specie nel periodo a cavallo tra XX e XXI secolo, a costituire una rete ben organizzata, in cui anche la comunicazione letteraria poteva replicare e ampliare il modello degli ipertesti creati sin dagli anni Ottanta del Novecento (cfr. Landow 1992, 2006). Ma i limiti di questa concezione espansionistica ed egualitaria si sono manifestati ben presto: la presenza in Rete non garantiva alcuna sottolineatura, anzi aumentava il distacco fra le opere non sostenute da un consenso solido o comunque orientabile, e quelle che sfruttavano al meglio la possibilità espansiva offerta soprattutto dai social network. La mancanza di un centro e di una progettualità rigida ha costituito un elemento vincente nello sviluppo fulmineo del *Web* (cfr. Barabási 2002, trad. it. pp. 232 ss.), ma ora rischia di favorire soltanto l'imporsi di giganteschi *hubs* di potere, se non si valorizzano gli aspetti di mobilità creativa di cui riparleremo.

Un importante aspetto contestuale da considerare è quello della tempistica accelerata cui devono sottostare le opere in Rete. Dato che vengono ormai immessi giornalmente in Internet milioni di gigabyte di nuovi materiali, è necessario raggiungere una memorabilità impressiva per poter superare la disattenzione standard (dovuta a saturazione) e poi l'obsolescenza. Questo spinge spesso a una stilizzazione dei prodotti creativi che sia in primo luogo attrattiva riguardo ai contenuti superficiali, magari fondati su 'stravaganze' (con una tendenza al *fantasy* a forte prevalenza mitologizzante o magico-misterica); e, in secondo luogo sia modulare, possa cioè prevedere una versione scritta compatta, una serie televisiva, un film, eventualmente un videogame, e poi *spin offs* come prequel e sequel, fanfiction ecc.

Un tratto significativo del circuito di produzione letteraria (e in parte artistica), instauratosi, grazie all'integrazione nel *Web* di media diversificati, all'inizio del XXI secolo, è quindi quello della sua attitudine alla metamorfosi, che spesso impedisce di identificare un'opera con un autore unico, o comunque con una versione originale eventualmente rielaborata un'unica volta, secondo il processo in precedenza costante, che portava in modo più lineare dal libro al film o alla serie televisiva. Si assiste quindi a una profonda riconfigurazione di alcuni princìpi della testualità, peraltro diventati stabili solo nel periodo tra l'alta modernità e l'inizio del Novecento, con le leggi sul copyright tarate su un sistema editoriale ben definito nelle sue componenti. Attualmente si stanno riproponendo fenomeni di creatività in cooperazione (dato che uno spunto può essere raccolto e ampliato in Rete da parte di più autori: *si vedano* gli esempi di scrittura collaborativa in *20lines.com*), nonché di riduzione di un testo unitario ad agglomerato di nuclei uniti debolmente, e perciò ricomponibili in altri ordini e con stilizzazioni molto

diverse, secondo procedure simili a quelle della narrativa ad accumulo: ma si tratterebbe, ancora una volta, di una versione 2.0. Restano numerosi i prodotti confezionati autonomamente, secondo il principio autoriale tradizionale, e con vari gradi di complicazione del racconto, ma dopo il raggiungimento dei livelli più intellettualistici nella fase specificamente postmodernista sino agli anni Novanta del secolo scorso, l'incidenza di questo modello si è ridotta e indebolita in modo rapido e sensibile.

2.2. Alcuni rilievi interessanti si ricavano dalle statistiche o dai dati reperibili nel *Web*: trattandosi di dati fluidi e in continua evoluzione, contano soprattutto come indicatori di massima, sicuramente grossolani però rappresentativi. Il rapporto delle visualizzazioni di prodotti creativi recenti rispetto a quelle di classici può essere a volte di alcune migliaia a uno: serie cult, come *Game of Thrones*, arrivano a raggiungere, nelle varie versioni degli episodi, almeno 60 o 70 milioni di spettatori a puntata, mentre un film giapponese sul *Genji Monogatari* conta in Youtube 70 000 visualizzazioni dal 2011, e uno egiziano sulle *Mille e una notte* circa 50 000 sempre dal 2011. Un trailer di una serie televisiva dedicata al Quijote ha raggiunto le 92 000 visualizzazioni dal 2013: naturalmente i livelli si alzerebbero di molto considerando gli spettatori effettivi nelle diffusioni locali, ma rimarremmo comunque in un ordine di proporzioni sperequato.

Esistono però alcuni super-classici, come abbiamo notato nel capitolo precedente, che consentono riscritture e rifacimenti sempre più vari e imprevedibili: è il caso di Dante e soprattutto della componente infernale della sua opera, ripresa in numerosi polizieschi anche a sfondo misterico (come l'*Inferno* di Dan Brown, best seller globale e poi orrendo film il cui trailer ha ottenuto 5,5 milioni di contatti su Youtube nel primo mese dopo l'uscita nell'aprile 2016). Ma ancor più nel caso di Shakespeare continuano a essere numerose le rielaborazioni dirette di opere, specie riadattamenti cinematografici e televisivi di *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet* e *Othello*, ovvero dei drammi con i personaggi più caratterizzati; tuttavia persino queste riprese restano al di sotto della soglia più bassa di riuso in Rete raggiunta dalle nuove saghe con i loro *spin offs*. Basti pensare alle versioni cinematografiche di opere come *Il signore degli anelli* o *Le cronache di Narnia*, l'indotto (anche simbolico) di *Star Wars*, le mode di *Harry Potter* o *Hunger Games* ecc.

Uno specifico problema è poi la nuova modalità di ricezione dei classici e in genere della tradizione, solo in qualche caso fondata sulla conoscenza delle opere complete e spesso invece parcellizzata, con la ripresa di elementi marcati e facilmente dotabili di valenze simbolico-allegoriche molto evidenti. Come si è detto (cfr. Capitolo 4, § 7.1), non si tratta di un'operazione soltanto riduttiva, e anzi

attraverso la decostruzione si può perfino ottenere una rivitalizzazione dei nuclei di senso; ma l'idea di continuità umanistica della cultura è sostanzialmente sostituita da quella di una sua maggiore o minore riadattabilità a nuovi contesti, quasi sempre stranianti, e in ogni caso laterali rispetto a quelli in cui si decretano gli effettivi successi mondiali della *Web-culture*. I circa 3 miliardi di visualizzazioni del *Gangnam Style* di Psy, nella sola versione *official*, costituiscono un quantitativo eloquente dei potenziali raggiungibili quando viene inserito nella Rete un prodotto virale, ossia il condensato 'artistico' più adatto ai presupposti di immediatezza, replicabilità e condivisione fondamentali per Internet.

Nella sostanza, si può ormai considerare l'intera tradizione artistica, in particolare la letteratura *nel suo insieme*, come una piccola parte dell'universo culturale creato dall'avvento di Internet, che in prima istanza equipara le opere di lunga tradizione e le recenti, poi riduce la necessità di conoscere le prime nella loro durata, dato che è sufficiente conservarne i tratti più significativi: nei casi migliori questo porta a una rielaborazione stilisticamente adeguata di nuclei di senso ricchi; più frequentemente si produce un abbassamento della tensione cognitiva degli originali.

2.3. Le modalità stilistiche semplificate e dirette non sono comunque le uniche praticate attualmente. Il sistema di diffusione-fruizione via *Web* consente di lasciare spazio a qualunque tipo di *storytelling* (ma anche di testo 'poetico', nella forma soprattuto di *lyrics* che si affemano attraverso le canzoni; e occorre tener conto dell'ibrido lirico-narrativo dei videoclip), con gradi diversi di elaborazione e con soluzioni a volte cognitivamente ricche, a prescindere dalle loro implicazioni ideologiche (cfr. almeno Salmon 2007). Nel secondo decennio del XXI secolo, considerando unicamente serial di altissimo successo, coesistono saghe realistiche, costruite secondo intrecci non banali e psicologicamente raffinate, come *Black Mirror* o *Orange Is the New Black* o *House of Cards*; storiche moderne (*Band of Brothers*, sulla compagnia Easy durante la Seconda guerra mondiale), antiche (*Roma*, *Marco Polo*…), o fantastiche (come il già citato *Game of Thrones*); puramente fantasy o fantascientifiche (*Twilight*, *Battlestar Galactica*…); e vanno segnalati i remake molto inventivi come *Sherlock* o i tentativi più sperimentali come la prima serie di *True Detective*.

Per l'analisi degli spostamenti dei confini artistici va considerata una conseguenza dell'inglobamento nella Rete degli utenti 'reali' grazie ai social network, e in particolare Facebook (ma sulle tendenze, cfr. *infra*). Ogni dettaglio dell'esistenza di qualunque individuo può diventare 'artistico' perché personalizzato, quindi, sia pure in misura molto modesta, stilizzato. Da un certo punto di vista la Rete trasforma in materiale fruibile artisticamente qualunque

microevento. Internet ha concretamente vinto l'insignificanza delle esistenze non gloriose, donando la possibilità non di ottenere quindici minuti di celebrità, già concessi dalla televisione, bensì di confezionare un'intera vita in un frame che la rende attrattiva. Facebook è adesso il grande libro delle storie umane, che però risulta completamente aperto, di continuo aggiornato con l'aggiunta di semplici *casi*, peraltro a loro modo assolutizzati: la vita e l'arte coincidono, sia pure a un potenziale bassissimo. È stata azzerata la necessità di qualunque ordine superiore nell'espansione infinita e orizzontale del materiale fruibile: gli attrattori sono ovunque e in nessun luogo. Le televisioni diventano così paradossalmente luoghi di *selezione*, come dimostrano i sempre più numerosi *talent shows*, in quanto, contrariamente alla Rete, praticano forme, per quanto distorte, di discriminazione 'qualitativa'. Addirittura, è stata raggiunta la sublimazione di un atto corporeo e banale, il cibarsi, che con i vari show televisivi sul modello di *MasterChef* diventa estetico e addirittura degno di gare 'epiche' fra persone comuni, ma giudicate dai nuovi grandi critici.

3.1. Prima di approfondire questi aspetti, dobbiamo almeno indicare alcuni tratti caratterizzanti delle arti e in specie della letteratura contemporanee. Bisogna premettere che il concetto stesso di letteratura è adesso problematico, se inteso unicamente come insieme di prodotti stilizzati attraverso un'elaborazione scritta: le forme testuali integrate con la musica o le *visual arts* sono ormai largamente diffuse e addirittura dominanti nell'immaginario collettivo quanto a rilevanza sociale e simbolica. Non è quindi opportuno escludere dal campo della letteratura le canzoni di Bob Dylan, come sancito, per il grande pubblico, dal premio Nobel assegnato nel 2016 (benché l'elaborazione *scritta* della poesia lirica sia altra cosa), o i *graphic novels*; inoltre, le interazioni con tante altre forme miste (dai videoclip alle serie televisive di vari generi narrativi) sono inevitabili perché effettive, come vedremo meglio. Non è detto però che il valore risieda necessariamente solo in questi tipi di opere ibride: occorre esaminare meglio il campo di forze che attualmente definiamo 'letterario', per delinearne l'articolazione e per ipotizzare le sue tendenze evolutive.

A fronte delle propensioni generali a una creatività orientata alla ricerca di elementi attrattori di tipo immediato e 'pubblicitario', nonché al riuso libero (non più avanguardistico, bensì accattivante) dei temi e degli stilemi tradizionali, alcune contromosse sono state tentate, per esempio con la realizzazione di opere volutamente gigantesche e anomale, come installazioni sesquipedali, film di lunghissima durata, romanzi definiti 'massimalisti'. In effetti quest'ultima tipologia, pur essendo ben attestata se non altro dalla fase modernista primonovecentesca (ma gli archetipi sono da individuarsi nei *Miserabili* e in

Guerra e pace), ha preso sempre più spazio nel corso del XX e nel XXI secolo, tanto da assumere fisionomie proprie almeno a partire dai romanzi di Pynchon (cfr. Ercolino 2015). È evidente che testi come *Underworld* di DeLillo o *Infinite Jest* di Foster Wallace o molti altri riprendono le ambizioni delle varie opere-mondo sin dal *Faust* goethiano (cfr. Moretti 1994), e propongono stilizzazioni/strutturazioni narrative tendenzialmente sperimentali, spesso palesemente controcorrente rispetto ai presupposti sopra enunciati, ma a volte pensate per un'integrazione *sui generis* con il flusso continuo della Rete (come nel caso di Mark Z. Danielewski: cfr. Gibbons 2012).

La motivazione di fondo di questo modo di concepire la forma-romanzo, tale da superare le divisioni radicali fra *romance* e *novel*, si trova probabilmente nell'implicita consapevolezza, da parte del romanziere molto dotato, della marginalità della sua opera di sola scrittura nell'oceano comunicativo-artistico attuale: e in effetti le narrative lunghe tradizionali sono accettate soprattutto al di fuori del mainstream (si pensi a Mahfouz in Egitto o Mo Yan in Cina). Per riuscire a far emergere almeno un microspazio che possa resistere al processo dominante 'impatto immediato-senescenza immediata', è indispensabile offrire una materia tematico-espressiva virtualmente infinita (Foster Wallace) e in qualche caso persino metamorfica e riadattabile (Danielewski). Ma anche il singolo romanzo massimalista può sperare di diventare attrattore proprio in quanto capace di intercettare un alto numero di eventi-nuclei di senso sparsi, sia rileggendo la grande (o la piccola) storia, sia seguendo capillarmente il presente (come tipico della Rete), sia proponendo nuove mitologie-allegorie, in una prospettiva di 'realismo largo' (cfr. Casadei 2014, e qui § 9).

A questo punto si pone tuttavia un problema relativo alla nostra epoca, segnalato con nettezza soprattutto da Camille Paglia (2012): potranno rimanere a lungo significativi questi testi, fondati sull'elaborazione della scrittura tradizionale, oppure risulteranno più decisivi prodotti tipici della cultura visuale, magari riproposti 'viralmente' nel *Web*, come il duello tra Obi-Wan Kenobi e Anakin Skywalker sullo sfondo fantastico-infernale del pianeta Mustafar nell'episodio *La vendetta dei Sith* di *Star Wars* (2005)? In generale, si può affermare che il valore impressivo-attrattivo delle scene-madri dei grandi film (o anche delle serie televisive, dei videoclip ecc.) è decisamente più alto rispetto alla più tradizionale accoppiata testo scritto + immagine (o anche foto, link multimediale ecc.): la nostra forma simbolica della realtà tende ad assolutizzare appunto un nucleo di senso prima di tutto visivo e al limite visionario. Questo processo ne ripropone alcuni già individuati come fondativi del processo artistico a livello biologico-cognitivo (cfr. capp. 1-2), salvo introdurre una componente di elaborazione virtuale e di secondo livello delle immagini-*punctum*, che diventano più evidenti quando l'opera-

contenitore possiede pochi tratti di complessità. Si dovrebbe allora concludere che saranno soltanto le opere maggiormente improntate all'attuale forma di stilizzazione a essere considerate emblematiche della nostra situazione storico-culturale, oppure si possono instaurare gradualità e proporre scenari diversi?

3.2. Da quando il concetto di 'ipertesto', nel senso di testo aperto e dotato potenzialmente di infiniti link, è entrato nell'uso comune, molte fasi si sono già succedute nell'ermeneutica e nella filosofia dei 'legami-collegamenti' (cfr. i citati lavori di Landow, specie 2006). Molti hanno sottolineato le potenzialità di quella che poteva diventare un'*intelligenza connettiva-collaborativa*, superando i limiti sociali-esistenziali dell'individualismo borghese in una sorta di connettività continua, esente da vincoli geografici e temporali: è stata addirittura preconizzata una *forma mentis* che opererebbe esclusivamente su artefatti multimediali. Altri, sulla scorta di un'indagine 'filosofica' riguardo alla Rete, come quella di Graham 1999, hanno cominciato a indagare sulle ricadute socio-simboliche di fattori quali l'immediatezza della visibilità, la possibilità di ottenere un 'successo' altissimo con un prodotto di facile fruibilità, la capacità di reperire informazioni normalmente nascoste o viceversa quella di occultare gli elementi decisivi sotto una massa di altri insignificanti. Si può aggiungere che Internet crea link utili ed efficaci ma pure, forse in misura maggiore, inutili e dispersivi (cfr. Carr 2010), in ogni caso minando l'idea di una testualità forte, coesa e coerente.

Su queste basi, un'abile mediatrice culturale, di formazione ancora umanistica, Virginia Heffernan, ha da ultima sintetizzato, con un titolo alla Lou Reed, i sentimenti verso e gli effetti del *Web*: *Magic and Loss*, magia e perdita (cfr. Heffernan 2016). Internet azzera molte forme di creatività tradizionale, e tuttavia nello stesso tempo può essere considerato «the great masterpiece of civilization, a massive and collective work of art». Il punto essenziale che emerge è quello del potenziamento tecnologico e mediatico (all'insegna della velocità e dell'espansione non delimitabili) delle facoltà cerebro-corporee, prima separate e attive secondo modalità distinte per le varie arti. Si tratta di capire meglio cosa implica la possibilità di immergersi in ambiti connotati artisticamente da materiali digitalizzati e reperibili con un motore di ricerca, e ancor di più di percepire come teoricamente artistici *tutti* gli aspetti della vita mostrati nel *Web*, a volte già parzialmente stilizzati come le vite su Facebook. In ogni caso, come già preannunciava la notevolissima opera *Quantum Cloud* (1999) di Antony Gormley, noi viviamo in un tempo segnato dalle potenzialità di Internet, da quanto è e soprattutto sarà possibile creare grazie alla Rete o più esattamente alla *nuvola* in cui ci troviamo 'già e non ancora'. È quest'ultima che può costituire una soddisfacente metafora delle tendenze, per ora solo in parte attive, che potranno

condurre a una rinnovata creatività se adeguatamente elaborate (cfr. qui § 5).

Per ora Internet risulta una sorta di strumento globale e collettivo, ma usabile personalmente (da parte di ‘uno fra tutti’), che può produrre un’espansione illimitata: si tratterebbe, secondo alcuni interpreti, di un equivalente dell’intero Universo incessantemente espanso. Tuttavia questa ricostruzione è parziale perché tralascia un’analisi delle implicazioni socio-politico-economiche dell’uso del *Web*, e inoltre tende ad assolutizzare un aspetto, quello dell’eternazione virtuale, che sembrerebbe invece una forma di volontà di potenza destinata alla frustrazione. L’intero materiale nella Rete può azzerarsi per la perdita dei dati o per il crash di un server, o addirittura, in un racconto immaginario distopico (ma non irrealistico), potremmo pensare che esso scompaia per un’apocalisse terroristica. Invece, è importante sottolineare che le propensioni attive nella nuova sfera real-simbolica sono ancora quelle primarie biologiche e cognitive, riconfigurate secondo una stilizzazione che per ora privilegia l’efficacia immediata ma potrebbe, nel prossimo futuro, risultare ben più complessa come vedremo meglio nei paragrafi successivi.

4.1. Gli aspetti sopra esaminati vanno collocati in un periodo, dal secondo dopoguerra ai nostri giorni, che viene spesso definito in base a due vettori fondamentali: quello socio-ideologico della globalizzazione, e quello socio-culturale della estetizzazione diffusa. Il primo vettore viene ancora considerato fondativo-strutturale rispetto al secondo, ma si deve parlare di un’interazione: la spinta verso l’applicazione delle forme economico-politiche capitalistiche in tutte le parti del mondo si appoggia sulla proposta di prodotti esteticamente gradevoli e interscambiabili, dai beni di consumo ai format televisivi agli status symbol sempre rinnovati. Vediamo come ciò influisce su alcune modalità già disponibili di creazione artistica.

Contrariamente a quanto sostenuto da alcuni teorici del postmodernismo, sono diventati sempre più necessari gli *oltranzismi* a tutti i livelli, essendo fondamentale la *momentanea* rilevanza attrattiva. Ma i gesti che all’epoca delle prime avanguardie erano motivati da precise propensioni rivoluzionarie, o quanto meno distruttive rispetto alla storia come monumento paralizzante, non stilizzano alcun nucleo di senso *effettivamente* nuovo perché in un mercato globalizzato si accetta e metabolizza ogni tipo di alterazione del sistema, a patto che appaia ‘divertente’ (nell’accezione pascaliana dell’aggettivo). Molte opere di presunti eccentrici, a volte irriverenti verso i capitalisti-finanziatori, per esempio Damien Hirst, risultano di fatto pensate secondo la logica dell’innalzamento pretestuoso del valore di scambio attribuito all’oggetto di moda. Conta insomma l’*outrance* come gesto astratto, però in questi casi la stilizzazione non veicola altro che nuclei di senso in larga misura depotenziati. D’altra parte, pure le tendenze che sembravano criticare

dall'interno, con l'ironia o la parodia, il sistema economico-culturale contemporaneo, non hanno generato modifiche sostanziali. Su un piano compositivo, la modalità del 'montaggio' (su cui cfr. Capitolo 2, § 5) è diventata talmente pervasiva da far considerare come *antiche* tutte le opere concepite secondo un'elaborazione in fondo unificante, persino quelle di Joyce rispetto a un Danielewski: ma è ancora più rilevante ormai il processo dell'*assemblaggio non gerarchizzato*, cifra operativa di Internet al suo grado zero.

In generale, si potrebbe sostenere che lo spazio mondiale a *n*-dimensioni crea risonanze e rinvii molto più imprevedibili rispetto a quello bidimensionale della cultura tipografica, umanistica-libraria (cioè trasmessa con i libri e le immagini stampate), e a quello tridimensionale della cultura modernista-visuale (ossia anche cinematografica e televisiva, antecedente al *boom* di Internet). Di certo, su un versante sociologico occorrerebbero, per descrivere le dinamiche dell'ambiente comunicativo attuale, specifici algoritmi capaci di interpretare i *big data* secondo diagrammi di flussi all'interno di sistemi complessi e instabili (non però caotici): si rischia altrimenti di semplificare i processi in corso, come ha ammesso Pascale Casanova nell'edizione riveduta del suo *République mondiale des lettres* (2008). In effetti non basta seguire le traiettorie del potere nel campo di forze artistico-letterario, e nemmeno contrapporre nazionalismi (alla Herder) e internazionalismi variamente interpretati (da Beck a Wallerstein a Žižek) per proporre un'interpretazione dello statu quo: occorre invece porsi una domanda netta su quali possono essere i valori simbolici che il processo artistico, così come si è delineato nel corso di questo saggio, può assumere *al di là* delle sue pratiche attualmente diffuse e omologate.

4.2. Sullo specifico ruolo giocato dalla letteratura in questo contesto sono intervenuti, almeno dagli ultimi anni del XX secolo, alcuni prestigiosi intellettuali (per un quadro d'insieme, cfr. Connell e Marsh 2010; Benvenuti e Ceserani 2012). Oltre alle consuete analisi sull'attività dei centri del potere per garantire il successo di alcuni prodotti artistici (il modello *blockbuster*, che ha bisogno di mercati sempre più ampi per potersi sorreggere: cfr. Casanova 2008; Apter 2013), sono state proposte letture del significato delle opere letterarie in rapporto alle fasi del capitalismo e della riorganizzazione delle gerarchie inter-culturali, a cominciare dagli studi di Edward W. Said (1993) e di Franco Moretti (1994, 2013a, 2013b), cui vanno aggiunte le analisi stilistiche di matrice marxista-freudiana di Fredric Jameson (cfr. da ultimo Jameson 2010). Come si è già detto (cfr. Introduzione, §§ 1-2), queste tendenze hanno comportato un progressivo allontanamento dalle forme di *close reading* testuale, per riaprire la letteratura alla storia vissuta, impiegando fra l'altro dati ricavabili dalle biografie degli autori, da tempo esorcizzate se non

bandite dalla critica: il risultato è stato il pieno inserimento delle opere letterarie nel novero dei *Cultural studies*, a volte rispettando le specificità qualitative, ma più spesso puntando a evidenziare il trattamento di particolari temi (per esempio le questioni razziali o *gender*, le ideologie dei colonizzatori e dei colonizzati ecc.), senza esaminare le diverse elaborazioni stilistiche. Si è di fatto giunti al superamento della *Weltliteratur* sostenuta da un'idea umanistica goethiana (e poi, diversamente, marxiana), nonché di ogni comparatismo ristretto, per auspicare una Letteratura globale (*Global Literature*) spesso considerata meno condizionabile dalla tradizione occidentale e dai suoi valori ideologici ineliminabili, a cominciare dai vari Canoni (cfr. Bloom 1994, 2011; Calabrese 2005). Si noti che la riflessione sui tratti della fase attuale della letteratura mondiale ha coinvolto anche la nascita di nuovi generi e modalità di fruizione.

Ma un problema va affrontato: in questo quadro di forte sbilanciamento a favore degli aspetti 'contenutistici', facilmente traducibili nelle varie culture ora in contatto (che solo per una retorica da comunicazione di massa vengono considerate *tutte* le culture mondiali), per quale motivo dovremmo privilegiare un'opera al posto di un'altra? Gli aspetti stilistici vengono in genere considerati come un epifenomeno di condizioni storico-politiche che trascendono l'esperienza del singolo, quindi un'opera o un autore sono segnalati soprattutto per motivi estrinseci (l'andamento delle loro vendite, l'importanza sociale dei temi affrontati, la rappresentatività riguardo alle minoranze ecc.): un andamento sperequato, magari per nobili motivi, a svantaggio dei capolavori ideologicamente problematici (e sulla dimensione di 'etica possibile' da sempre tipica della grande letteratura, cfr. Casadei 2000; Bouveresse 2008; Lothe e Hawthorn 2013).

Le reazioni a questo stato di cose sono state sostanzialmente di due tipi. Da un lato, alcuni sostenitori, anche acuti, della tradizione umanistica *tout court* hanno rinnovato i motivi per giustificare canoni consolidati o in via di consolidamento: il modello-principe è in questo caso quello di Harold Bloom, che ha trovato dapprima nel paradigma dell'*anxiety of influence*, e poi in quello della ricerca dell'umanità dell'umano, i motivi sufficienti a giustificare i suoi ripetuti interventi sul canone occidentale della letteratura, comunque in netta contrapposizione all'apertura anticanonica e indifferenziante dei *Cultural studies*. Su questa linea, ma con una diversa sensibilità verso i fenomeni artistici più recenti, si è mossa Camille Paglia che ha ben colto la necessità di analizzare le stilizzazioni in grado di veicolare nuclei di senso complessi (e spesso trasgressivi) ma fortemente attrattivi in epoche diverse (cfr. Paglia 1990, 2012). Sullo sfondo si coglie il già citato assunto, piuttosto condiviso, della predominanza, sulla cultura scritta, della *visual culture* in quanto veicolo di informazioni condensate e immediate, stilizzate per valorizzare al massimo le propensioni attentive e mimetiche.

Da un altro lato, Gayatri C. Spivak ha sempre più posto in evidenza (come dimostra l'ampia raccolta di suoi saggi uscita nel 2012) la necessità di una competenza estetica ampia e libera proprio per uscire dai doppi legami di cui è ormai intessuta l'esistenza di tutti gli individui, tanto nelle culture più laiche e capitalistiche, quanto in quelle controllate da organi superiori di tipo partitico o religioso (Cina, India, numerosi stati arabi ecc.), ma comunque almeno in parte inserite negli scambi culturali globali. Pur rimanendo vicina alla sensibilità tipica della stagione sopra descritta, Spivak ha riconosciuto come fondamentale il principio gramsciano dello sviluppo sociale fondato su una crescita culturale complessiva, e ha esplicitamente indicato la necessità di *pensare* una cultura globale che non sia omologante, e quindi a un uso non banale delle potenzialità traduttive e di Internet.

Sembra però ormai evidente la mancanza di una sintesi che riesca a connettere le interpretazioni della globalizzazione tanto dal punto di vista economico-materiale, quanto da quello 'espressivo', digitale-virtuale, che coinvolgono ordini di problemi diversi e spesso valutabili positivamente o negativamente solo sulla base di presupposti ideologici: per esempio, le azioni delle multinazionali sono da tempo oggetto di fondatissime critiche, ma non si può negare che esse abbiano concretamente fatto aumentare il tenore di vita di molte nazioni emarginate. Così pure i caratteri antiumanistici della cultura del *Web* non impediscono affatto di immaginare nuove forme di creatività, che in parte già esistono sebbene non riescano a trovare una sfera ambientale adeguata, proprio per la mancanza di un''estetica della globalizzazione'. Cerchiamo allora di uscire dal campo delle analisi correnti, e in parte ormai persino ovvie, per proporre una serie di ipotesi che consentano di andare in questa direzione, recuperando tutti gli aspetti fondanti del nostro discorso in rapporto all'*Umwelt* attuale.

5.1. L'episteme massmediatica deve tuttora impiegare una serie di metafore per rendere immaginabili l'espansione di Internet e la consistenza degli oggetti raggiungibili attraverso una ricerca con un motore algoritmico, come Google. Il fatto di pensare il *Web* come un accumulo di dati stabili, linkati fra di loro e formalizzabili attraverso apposite ontologie, impedisce di comprendere il valore aggiunto che si sta ormai generando. Le interazioni di nuclei di informazione canonici, da enciclopedia, e di nuclei liberi e imprevedibili, derivati dalle miriadi di gigabyte implementati ogni istante attraverso i social network, creano una sorta di *Wunderkammer* planetaria, tale da far interagire costantemente il bagaglio culturale del singolo fruitore con tutto lo scibile umano, compattato ma non unificato. Ogni tentativo di *reductio ad unum* è ormai assurdo: persino le opere più compiute vengono di continuo dotate di sensi ulteriori, indipendentemente dal loro

significato di partenza e in virtù delle loro nuove fusioni (particolarmente ricche nel caso dei classici-icone).

La ‘realtà virtuale’ di Internet trova una valenza di secondo grado nel fatto stesso di rifiutare ogni tipo di chiusura precostituita, per avviare un processo teoricamente sempre *open access*. Non si tratta più quindi della semplice connessione punto a punto di singoli computer, ancora miracolosa negli anni Ottanta del XX secolo, né di una costruzione a rete con maglie sempre più fitte (e comprensiva degli aspetti nascosti-rizomatici), bensì di una momentanea giustapposizione di elementi, da salvaguardare rispetto alla richiesta di una significatività immediata, che poi andranno soggetti a una continua ricollocazione, come le particelle subatomiche. Da questo punto di vista si sta ormai generando una condizione mediale inedita che cominciamo a definire *Cloud*, intesa come l’insieme di *tutte* le informazioni in cui siamo immersi.

Di solito questo termine rinvia al semplice concetto di ‘nuvola informatica’, peraltro connesso a numerose problematiche (cfr. soprattutto Hu 2015): dall’affidamento di dati strettamente personali a un contenitore supposto come neutro, ma in realtà controllato da aziende private, e quindi nient’affatto tale, alla possibilità di ricomporre la propria identità in tempo reale, al confronto collaborativo per creare super-archivi partendo da frammenti incompatibili ecc. Qui però interessa porre in evidenza le potenzialità di una condizione materiale-immateriale in cui si collocano tutti i prodotti culturali oggi. Infatti l’insieme di informazioni veicolate dalla Rete, nonché dai collegamenti digitali e satellitari di ogni tipo, sta creando la possibilità di connettersi non con un singolo nodo o *hub*, bensì con l’intera sfera comunicativa, con continui cambiamenti negli esiti delle ricerche e dei contatti. In questa prospettiva l’idea di una ‘nuvola’ di possibili accostamenti costituisce un’immagine-simbolo più ricca rispetto a quella della sola rete: se in una rete gli incontri e le sinapsi, anche casuali e fulminee, sono limitati dai rapporti di prossimità, in un ambiente estremamente mobile e riconfigurabile come una nuvola le connessioni imprevedibili sono più frequenti e realizzano effettivamente la potenziale compresenza di tutti gli oggetti disponibili. Il *Cloud* può insomma riprendere e aggiornare un’idea di Jurij Lotman (1985) che vedeva nella *semiosfera* un superamento della semiotica di matrice strutturalista, per riuscire a integrare, sulla scorta dei saggi bachtiniani, aspetti culturali e aspetti biologico-antropologici (molto lontani, peraltro, da quelli attualmente indagati: su questi aspetti *si veda anche* Floridi 2014).

Sulla filosofia del *Cloud* si è di recente soffermato John Durham Peters (2015, specie cap. 7), il quale ha giustamente sottolineato che i media sono stati di tanti tipi, dagli elementi naturali sino ai mezzi di comunicazione di massa, ma se ne possono ipotizzare ancora innumerevoli altri, come appunto ora la ‘nuvola’ che è

diventata il *secondo* ambiente in cui viviamo, a suo modo ‘reale’ come il primo. Di sicuro, come è stato più volte deprecato nel corso del XX secolo, la tecnologia ha rimodellato i rapporti fra natura e cultura condensati nell’*Umwelt*. Ogni forma di conoscenza corporea è ora immersa nel *Cloud*, che mette in contatto il medium-corpo con tutti (almeno potenzialmente) i nuclei di senso espressi dall’umanità *in qualunque modo*. A ben guardare, nell’ermeneutica della ‘nuvola’, che rende precaria se non inutile la distinzione fra ‘spiegare’ e ‘comprendere’, resta ancora implicata quella delle propensioni biologico-cognitive umane e delle loro stilizzazioni: è sempre fondamentale cogliere i momentanei *addensamenti* di senso che scaturiscono, magari all’improvviso, dall’insieme materiale-immateriale, dal leggere un verso come «e quindi uscimmo a riveder le stelle» (*Inferno* XXXIV, 139) e trovare poi, nel nostro motore di ricerca, il filmato della riemersione di uno speleologo o una *fiction* fantascientifica. Ancora più della Rete, la Nuvola costituisce ora una buona metafora dello sviluppo delle potenzialità cognitive umane.

5.2. Gli aspetti appena indicati parrebbero avere ricadute immediate nel campo della valutazione artistica, perché dovrebbero far individuare i tipi di opere che riescono a stilizzare il maggior numero di nuclei di senso all’altezza dei tempi, come per esempio tentano di fare i già menzionati romanzi massimalisti. Purtroppo le cose non sono così semplici. Nella sfera ambientale-culturale del *Cloud*, non è affatto detto che un addensamento cognitivo sia accolto positivamente, perché esso implica uno sforzo ermeneutico a volte molto alto. Su basi statistiche, sono ancora le rarefazioni chiarificanti ad attirare, perché in quei punti le idee vaghe si concentrano e portano a nettezza in genere un solo nucleo di senso fortemente sottolineato. In altri termini, anche dalla Nuvola potrà continuare a emergere con forza il tratto stilistico che rende semplice e fruibile quanto sarebbe complesso e inquietante. Sul piano sociale, ciò corrisponde già a uno dei rischi della globalizzazione della letteratura, che non cerca più di realizzare un’utopia bensì di proporre una convivenza. Se così è, il rischio della condizione del *Cloud* è quello di giungere a standardizzare persino l’eccezionale, in questo implementando un processo già individuato da francofortesi come Adorno e Marcuse. In effetti la ‘nuvola’-sfera ambientale può risultare assai vincolante, perché impedisce di pensare un non-senso: le potenzialità eversive, per esempio schizofreniche o paranoiche, evocate più volte nel corso del XX secolo, sono entrate a far parte dello *storytelling* più affabile, il poliziesco-*horror* ben costruito. Si tratta invece di identificare le potenzialità del *Cloud* tali da favorire il processo biologico-simbolico, anziché bloccarlo sul livello della rarefazione gradevole.

6.1. Le nuvole, è stato detto, sono una mescolanza di qualcosa e di nulla: nella Nuvola il 'qualcosa' è rappresentato da una serie illimitata di equivalenti del vivere umano, dai filmati ormai dominanti ai testi scritti ai simboli. Questa sfera ambientale sarebbe quindi integralmente virtuale, se non fosse per l'utente-umano che la sonda con le sue caratteristiche biologico-cognitive consuete. Ma su quali basi?

La possibilità di intersecare in teoria qualunque tipo di cultura prodotta in qualunque luogo del mondo, e messa a disposizione nel *Cloud*, implica una gamma di sostanze del contenuto e dell'espressione vastissima, fruibile mimeticamente o fantasticamente, e ricombinabile in ogni istante: basti pensare a quali accostamenti si possono realizzare con ricerche appena diversificate in Google, con esiti che potrebbero cambiare fortemente a distanza di appena pochi minuti. A questa condizione real-immaginaria e liquido-gassosa, si accompagna un'implicita filosofia del quotidiano. Infatti, la riduzione potenziale dell'attività umana a una serie di icone digitali e virtuali, tali da rendere possibile la ricostruzione di intere esistenze attraverso le immagini e i commenti inseriti nei social, riconduce alla logica della pubblicità e dell'auto-promozione persino ciò che dovrebbe riguardare la durezza delle esistenze, gli affetti profondi, le sconfitte, la morte. Ma l'elisione della morte è appunto parte integrante dello *Zeitgeist* contemporaneo: l'eternamente modificabile, e non deperibile, al contrario delle merci classiche (benché azzerabile, almeno per ipotesi), è il presupposto che consente di considerare le scomparse dei singoli come in effetti sono, meri accidenti da superare al più presto, dato che anche le persone sono merci simboliche rimpiazzabili. Al massimo, si può concedere un estremo esito di *show biz* agli idoli pop più famosi, organizzando funerali massmediatici globali che impongono un addensamento momentaneo della Nuvola, rapidamente riassorbito e dissolto negli strati più lontani: a distanza di qualche anno, di Lady D. o Michael Jackson si parla sempre meno, e i tempi per la dimenticanza si accorciano sempre di più.

Questi presupposti informano la percezione del sé nell'*Umwelt* attuale: ogni atomo umano del *Cloud* sente che *potrebbe* avere tutto e vivere per sempre, e opera *come se* questo fosse vero. Esiste, ma è tipico di ogni epoca, una discrepanza radicale fra questa auto-percezione e la materialità quotidiana, soggetta, oltre che alle sciagure perenni (la fame, la malattia, la guerra…), alla superfetazione di desideri quasi sempre irrealizzabili, nonché a poteri coercitivi diretti, come nel caso dei regimi politici totalitari e di quelli religiosi fondamentalisti, o indiretti. Basti pensare alle azioni dei poteri economico-finanziari privati, capaci di generare colossali spostamenti di capitali grazie appunto alla rapidità della ricomposizione delle icone proposte come 'reali': i *subprimes* erano appunto una realtà che si è rivelata solo virtuale nel 2008, quando è stato chiesto, con una sconveniente dose

di pragmatismo, di verificare la solvibilità del sistema che li aveva generati. Tuttavia persino da una crisi come quella, che avrebbe potuto condurre in passato a una rivoluzione effettiva, non è derivata se non una serie di proteste, dure ma tutto sommato circoscritte, e un aumento dei vincoli soprattutto a danno del welfare. Si potrebbe quasi sostenere che, comunque, la possibilità di continuare ad autorappresentarsi in modi altri e adattabili è prevalsa rispetto alla presa di coscienza di una stortura strutturale nel sistema capitalistico globale. Lo spirito del *Cloud* può consentire un nuovo discorso mitologico sull'intera esistenza degli esseri umani nel presente continuo, tale da inglobare persino i destini che, in altri tempi, sarebbero stati considerati drammatici: ma non è più previsto un finale tragico, se non parziale e superabile.

6.2. Venendo alla situazione artistica e in specie letteraria, possiamo affermare che ogni singola opera che nasce da e si rivolge a questo universo real-virtuale ne estrae dettagli più o meno significativi, tuttavia mai esemplari: il rischio di ogni opera è ora quello della genericità. In un contesto nuovamente indifferenziato – analogo nella sua indifferenziazione all'ambiente antropico originario – nel quale ogni cultura con i suoi stili può essere in teoria affiancata a ogni altra, e poi ricombinata-rimodellata, la segmentazione è affidata alle forme semplici di secondo livello, ovvero quelle che la cultura pop ha privilegiato nel corso del XX secolo e ora sono diffuse ovunque: il poliziesco in quanto paradigma delle nuove *quêtes*, il *fantasy* per unire tempi e spazi realizzatisi storicamente ad altri del tutto immaginari, l'*horror* per esternare e reificare le paure ancestrali rimaste attive dentro i corpi umani di oggi, e così via. Queste forme semplici *moderne* sono arrivate a un loro apice con il progressivo prevalere della cultura visuale rispetto a quella scritta (infatti le loro versioni più seguite sono quelle filmico-visive), e condizionano il primo impatto, quindi l'attrattività effettiva, di ogni elaborazione del sistema letterario (e il discorso si potrebbe estendere alle altre arti attuali). In sostanza, sono modalità di trattamento delle storie possibili a un livello 2.0, ossia non 'semplici' in quanto fondative (come quelle studiate da Jolles, che ora definiremmo 1.0), ma in quanto costruite sulla base delle propensioni biologico-cognitive *e insieme* degli stereotipi narrativi ormai accettati globalmente, che appunto consentono ritagliamenti momentanei dall'indifferenziato del *Cloud* senza dover costruire una stilizzazione forte e riconoscibile.

Ciò spiega perché, nel contesto contemporaneo, sia davvero difficile individuare opere-mondo che siano riconosciute come *significative* se non da gruppi altamente specializzati (i critici indipendenti, i lettori forti, le generazioni che hanno risentito dei miti del modernismo e delle avanguardie ecc.), al di là del valore intrinseco, che in alcuni casi (per esempio quelli di Sebald o DeLillo o Coetzee o Munro, e si

potrebbe continuare) può essere molto elevato. Ma la capacità di sfruttare la Rete-*Cloud* risulta parziale in questi autori ancora attenti a una tradizione umanistica in senso lato. Ovviamente esistono diversi gradi di semplificazione-attrattività, e non poche sono le opere che hanno tentato di portare a un livello allegorico le nuove forme semplici, a cominciare dall'archetipo del best seller colto, *Il nome della rosa*. In ogni caso questi 'archetipi secondari' costituiscono il primo fondamento dell'elaborazione letteraria nell'epoca del *Cloud*.

6.3. È vero quindi che le forme semplici attuali possono limitare e sclerotizzare le elaborazioni stilistiche, e tuttavia bisogna ampliare lo sguardo e cercare di comprendere le enormi potenzialità rese disponibili da Internet, magari andando al di là del concetto ristretto di letteratura e aprendo l'analisi a nuovi ambiti artistici. Prendiamo l'esempio di un genere artistico contemporaneo, i video per canzoni. Al di là dei lontani antecedenti, come il film-*cartoon* che accompagnava *Yellow Submarine* dei Beatles (1968), la tipologia del video che integra e a volte completa o ricrea il testo di una canzone raggiunge i suoi primi grandi successi negli anni Ottanta del Novecento, sicuramente con *Thriller* di Michael Jackson, da cui si ricavano alcuni caratteri stilistici di questa forma artistica: le inquadrature devono permettere di cogliere microsituazioni in tempi rapidissimi; il montaggio può non seguire una logica esplicita, limitandosi a veicolare alcuni nuclei di senso impliciti nel testo; l'iperbolicità e l'eccentricità sono spesso decisive per creare elementi attrattori. La rapidità analogica e l'oscurità di molti nessi del racconto consentono un'elaborazione stratificata, e in effetti sono stati realizzati molti prodotti considerati eredi di tecniche avanguardiste e in particolare surrealiste, come quelli di Björk, dei Tool o di musicisti 'sperimentali'. Tuttavia, si tratta quasi sempre di video che, nei social (e in particolare su Youtube), vantano al massimo qualche milione di visualizzazioni, ottenute magari in parecchi anni, mentre i video virali e diffusi globalmente raggiungono le centinaia di milioni in pochi mesi (dati senz'altro approssimativi ma ancora una volta emblematici).

Prevalgono con schiacciante superiorità i prodotti decisamente più semplici da seguire, dotati (ci si limita a citare alcuni casi con oltre un miliardo di visualizzazioni) di glamour (Taylor Swift), di qualità vocaliche notevoli (Adele), di ironia all'interno di contesti un tempo considerati kitsch (Katy Perry), al limite di una forte carica ribellistica, però funzionalizzata e reintegrata (Eminem e altri rapper), o ancora di un mix di queste componenti (Luis Fonsi con *Despacito*, attualmente il video più visualizzato nel *Web*). Ma un emblema dell'uso semplificato delle potenzialità video è senz'altro il già citato *Gangnam Style* di Psy caratterizzato da un'attrattività facilissima perché una musica iterativa e una testualità *nonsense* ma affabile si accompagnano a una serie di gesti facilmente

imitabili, una combinazione che già prima dell'uscita di questo video (luglio 2012) aveva garantito ottimi riscontri, per esempio nel modello abilmente riscritto da Psy, *U Can't Touch This* (2009) di MC Hammer. Il video di Psy propone una sequenza di scenette tra lo stralunato e il comico, tipicamente postmoderniste nell'accostamento dei colori sgargianti e di una serie di oggetti-ambienti-figure da città 'globale', come la Seul sudcoreana cui si fa riferimento. L'attrattività semplificata è massima soprattutto in virtù del coinvolgimento corporeo indiretto che può diventare diretto, grazie a una particolare stimolazione della mimesi-spinta imitativa (e va notato che questo aspetto era molto meno presente nel modello).

A fronte di questo esito ben giustificabile su un piano diagnostico, ma imbarazzante su quello dei nuclei di senso veicolati, per i quali non si può che parlare di induzione all'infantilismo, si può aggiungere che esistono molte possibilità intermedie fra questo stadio e quello 'colto' sopra indicato, messe in pratica da cantanti o gruppi che ambiscono a una diffusione molto ampia a livello mondiale, e però adottano pure tecniche elaborate all'interno delle potenzialità miste dei video: è il caso dei Coldplay, che raggiungono complessivamente quasi un miliardo di visualizzazioni in pochi mesi tra il 2016 e il 2017 con prodotti raffinati nella tecnica e nello *storytelling*, come *Hymn for the Weekend*, e addirittura giocano sulle attrattività generate dal presentare sfasature spaziali, con accostamenti surrealisti (spugnette verdi che diventano campi da calcio ecc.), in *Up&Up* (peraltro assai meno visualizzato).

Allargando l'analisi, sulla scorta di Hayles 2008, si evince la convergenza di molte modalità di elaborazione artistica verso tratti simili a quelli determinanti nei videoclip. I videogame, ormai pensati come esperienze immersive, sono di norma divisi in quadri-attrattori in cui si svolgono azioni rapide e semplici, talvolta a complessità crescente. Le installazioni o le performance devono essere interpretabili con immediatezza, benché non manchino valenze simbolico-allegoriche, come nel caso di parecchi soggetti della *street art* (si pensi a Basquiat e ancor più a Banksy). In generale, non c'è necessità di un'esegesi complessa e di una razionalizzazione critica, perché l'elemento attrattore è chiaro e collocato in massima evidenza. Si potrebbe invocare di nuovo un 'principio pubblicità': la spinta creativa è analoga a quella impiegata dagli esperti di marketing per lanciare i prodotti, che penetrano nell'immaginario attraverso una presentazione fortemente orientata e in genere rapida, con la sottolineatura del principale attrattore ottenuta grazie a un combinato di slogan, commento musicale, scena o inquadratura. Il valore dei risultati può variare ampiamente, ma la stilizzazione semplificata resta costante.

Peraltro, una forma stilizzata di questo tipo ne rielabora, pur rinnovandole e integrandole, altre più volte messe in opera nella storia artistica: basti pensare alle

imprese del Cinque-Seicento, composte da un’immagine colta e un motto allusivo (cfr. Bolzoni 2012). Quello che era un gioco intellettuale elitario si è trasformato in un *mix* gradevole e accattivante, che deve emergere dall’indifferenziato. È possibile esperire soluzioni più articolate, per esempio inserendo l’elemento attrattore pubblicitario come dettaglio di una micronarrazione che a sua volta dovrebbe sfruttare tutte le potenzialità dello *storytelling*. Ma i modi della stilizzazione restano simili e costituiscono una versione *higher level* di quelli tradizionali, sebbene i nuovi artisti-creativi non siano sempre di ciò consapevoli.

6.4. È a questo punto importante notare che dall’attuale stilizzazione non si distanziano nella sostanza nemmeno i prodotti d’autore. Se osserviamo per esempio la più recente produzione di uno dei maggiori registi contemporanei, Terrence Malick, notiamo facilmente l’uso finalizzato del montaggio a-logico, con inquadrature e sequenze frammentarie tipiche dei video, in film che vanno da *The Tree of Life* (2011) a *Knight of Cups* (2015), la cui parte visiva è nettamente predominante rispetto agli aspetti sonori e al peso della sceneggiatura. La complessità dei riferimenti culturali, in specie filosofici e teologici, non sostiene la strutturazione, che resta frammentaria e difficilmente ricompattabile. Ovviamente non mancano i nuclei di senso-attrattori, secondo una potenzialità esperita sin dal cinema avanguardistico-sperimentale (*Metropolis*, 1927), poi arrivata a esiti addirittura di addensamento allegorico nei film di registi come Fellini o Kubrick. Proprio *2001: Odissea nello spazio* (1968) si può confrontare con *The Tree of Life* per motivi esteriori, in particolare l’ambizione di racchiudere, in una sorta di *conte philosophique*, l’intera parabola del genere umano. Tuttavia il capolavoro di Kubrick si sostanziava in scene-madri di forte compiutezza, che vanno dal momento del primo assassinio perpetrato da un ominide per mezzo di un osso che viene poi lanciato in cielo e, grazie a un’ardita e geniale dissolvenza, viene sostituito da un’astronave; allo sguardo puramente tecnologico e tuttavia espressivo del computer Hal 9000; alla visione conclusiva, dopo un viaggio iperspaziale e ipertemporale rappresentato con tecniche da pop art. Viceversa il film di Malick stilizza brevi frammenti in apparenza casuali, visto che si va da possibili ricostruzioni di scene preistoriche ai momenti di gioia o di dolore di una famiglia del XXI secolo. Come è tipico delle tendenze attuali, vengono sequenziati numerosi e ‘semplici’ micronuclei, che possono ottenere un senso solo per una volontà superiore di interpretazione allegorica (nello specifico, addirittura teologica). Come per una sorta di compimento di quanto ipotizzato da Lyotard (1979), la concezione del mondo come insieme caotico ha sostituito la tensione verso una grande narrazione sulle origini e sull’evoluzione storica, che per lungo tempo ha costituito un presupposto ideologico delle arti (come già osservava

Steiner 2001).

7. Abbiamo dunque rilevato che le enormi potenzialità real-immaginarie offerte dal *Cloud* sono attualmente mediate da nuovi tipi di forme semplici, che puntano a far emergere i nuclei di senso-attrattori con la massima evidenza. Va però aggiunto che la musica, la pittura, la letteratura intese come arti autonome e compiute rischiano di risultare meno adeguate di quelle che ricombinano le loro potenzialità ibridando linguaggi diversi, e creando comunque esiti fruibili con immediatezza. Oltre ai già citati videoclip, vanno considerati per esempio i *graphic novels* e in genere le varie sperimentazioni intermediali. Come già accennato (cfr. Capitolo 4, § 6), l'idea di una fusione delle arti era diventata un obiettivo fondamentale in epoca romantico-decadente, specie nella drammaturgia wagneriana, e poi nelle varie sperimentazioni avanguardiste (basti ricordare *Parade*, 1917, di Cocteau, Satie e Picasso). Si trattava però appunto di elaborazioni colte, spesso sature di implicazioni simbolico-allegoriche, difficilmente replicabili per un pubblico generico e poco disposto a cogliere sottili rinvii tra temi, scene-immagini, motivi narrativi.

Viceversa, ancora una volta dal secondo dopoguerra si apre una stagione di progressive integrazioni che tornano a dare spazio a presupposti biologico-cognitivi in opere o performance di nuova concezione e di potente efficacia, come i mega-concerti rock con effetti speciali (fatti soprattutto di luci e immagini), un rituale laico cui partecipare emotivamente liberandosi di ogni vincolo superegotico. Dall'inizio del XXI secolo, in generale l'effetto immersivo è diventato pervasivo in molti ambiti artistici e comunicativi, dai mondi virtuali in stile *Second Life*, con le loro estensioni creative, abilitati da Internet, alla tecnologia 3D impiegata per penetrare 'sensibilmente' in mondi fantastici, quanto meno a partire da *Avatar* (2009): e si noti che si tratta di un potenziamento dell'attrattività però incentrato sul fenomeno in sé, ossia sull''accadimento' creato dall'effetto speciale, non su un nucleo di senso veicolato.

Si potrebbe allora individuare nel *blending* 'semplice' un altro dei tratti ormai caratterizzanti nell'arte globale. Per esempio, i *graphic novels* nascono da un *blending* originario-creativo (e non da un mix a posteriori) fra un'invenzione figurativa dai tratti netti, riconoscibili, spesso rapidi e/o evidentemente marcati (ma l'evoluzione del genere è approdata a sperimentazioni anche fortemente divergenti e innovative), e uno *storyboard* sincopato, allo scopo di ottenere un'attrattività immediata. Esiti di massima diffusione sono stati quelli di serie come *The Sandman* di Neil Gaiman, più volte ampliata dal 1989 ai nostri giorni, dotata di espansioni in film, games, versioni televisive eccetera. Tutto questo a partire dalla rappresentazione di un nucleo semplicissimo di forze primordiali incarnate dagli Eterni, e in particolare dal protagonista Morfeo (ovvero Dream), che devono agire

in uno scenario *fantasy* fortemente improntato all'immaginario psicanalitico, ben reificato nei vari personaggi e nelle loro vicende.

Anche questo *case study* suggerisce alcuni aspetti da annotare. In primo luogo il *blending*, pensato già in fase di elaborazione creativa e stilistica, tra una forma di racconto e le immagini-nuclei, risulta accattivante, soprattutto per la sua espressività visiva, che potenzia quella strettamente narrativa: i riempitivi dei romanzi canonici, per esempio i nessi di causa-effetto, le descrizioni ecc., sono aboliti a favore del fluire continuo dei disegni, che supera anche gli inevitabili stacchi fra una tavola e la successiva tipici delle *strips* tradizionali – e d'altronde la discontinuità non è più un ostacolo per la fruizione di qualunque prodotto visuale-narrativo. In secondo luogo, la materia del contenuto può consistere in aspetti addirittura preistorici, arrivando a equiparare entità mitologiche e loro interpretazione, per esempio psicanalitica. Che si rappresenti Dream come un personaggio eterno e continuamente modificato, pure sulla scorta di chiare allusioni a Freud e Jung, è un sintomo dei modi selettivi e sintetici di fruire della tradizione che la mentalità strutturata dalla facilità connettiva che sarà poi di Internet ha introiettato, essendo ormai problematica ogni concezione della storia come continuità e distanza. Infine, la sinergia di una versione iniziale con altre a essa collegate ma interattive (games, videogames, storie modificabili dai fruitori ecc.) consente la compartecipazione effettiva alla creazione o quanto meno allo sviluppo di una storia raccontata, di cui ci si sente parte integrante, con un continuo slittamento tra il 'dentro' e il 'fuori', come nell'archetipo costituito dalle vicende di Alice.

8.1. La casistica potrebbe essere molto aumentata, ma è tempo di proporre alcune considerazioni d'insieme. Il *Cloud*, teoricamente fruibile in contemporanea e alle stesse condizioni da qualunque zona del mondo, può rivelarsi ben di più che non una sorta di enorme deposito di oggetti digitali o icone: quando gli sviluppi del *Web*, già avviati concettualmente e concretamente, trasformeranno i collegamenti da punto a punto o da punto a *hub*, o degli *hub* tra di loro, nella compresenza potenziale di tutti i punti della Nuvola, si completerà un nuovo *continuum* spaziotemporale, fondato sulla complanarità di entità generatesi in tempi e luoghi molto lontani. Peraltro già ora i confini tra reale e virtuale risultano sempre più labili, così come quelli tra le arti, che tendono a fondersi in mix ben integrati e di continuo aggiornati. E in effetti la co-partecipazione dei fruitori sta riattivando molte potenzialità biologico-cognitive, prevalentemente mimetiche ed empatiche, troppo intellettualizzate nelle arti occidentali, dando spazio addirittura alla creazione collaborativa.

Tuttavia l'attuale propensione all'attrattività emotiva più che cognitiva spinge a

realizzare prodotti stilizzati in modi piacevoli o viceversa disturbanti, ma comunque in grado di veicolare nuclei di senso immediati. La semplificazione più forte si coglie sul versante della complessità simbolico-allegorica, fondamentale nell'*inventio* di opere che rielaborano una lunga tradizione, sino alla fase modernista: è vero che esistono numerose tendenze verso la grandiosità e il massimalismo (cfr. qui § 3.1), però appaiono poco determinanti su base statistica. Sembra quindi ormai irraggiungibile la coerenza concettuale e immaginativa richiesta dall'orizzonte del Testo o del Libro unico, persino nella sua versione più libera e astratta (il *Livre* mallarmeano), e anche la risorsa modernista del 'frammento' da connotare in modo polisemico risulta di per sé insufficiente, perché i livelli ermeneutici complessi necessari a decifrarlo sembrano non condivisibili al di fuori di determinate aree o culture (si pensi solo alla perdita dei valori fonosimbolici nella traduzione di un testo lirico), e d'altra parte le connotazioni 'iper-colte' non risultano fondamentali come in una cultura umanistica elitaria.

Ma perché la riduzione *totale* dell'arte e in specie della letteratura alle nuove forme semplici non può essere accettata, a prescindere dai risvolti meramente commerciali? Per rispondere dobbiamo considerare di nuovo l'ambito che sembra destinato a rimanere a lungo esclusivo dell'immaginario artistico, quello della manifestazione-condivisione dei *qualia*. Dopo quanto detto nell'Introduzione (cfr. § 4), non torneremo sulle problematicità di questa categoria che però costituisce, in senso lato, il *quid* generale di un'espressione artistica, al di là dei contenuti espliciti, peraltro spesso veicolabili con una comunicazione di grado zero. Ora, l'elaborazione di opere capaci di intercettare appunto queste minime sfumature della condizione psico-corporea di un individuo è stata, in genere e sempre più a partire dalla svolta romantica, una prerogativa molto forte per l'intero campo letterario nonché per la pittura (e in modi traslati pure per la musica). Attualmente, la letteratura riesce a immaginare e veicolare *qualia* come sempre attraverso le sue figure-*avatar* (l'io lirico nelle sue varie forme, i personaggi o anche la voce narrante dei racconti e dei romanzi ecc.), e tuttavia le squisite intuizioni alla Kundera o alla Roth o alla Guimarães Rosa si devono confrontare oggi con l'uso semplificato di sentimenti basilari: le particelle elementari dell'esistenza si esteriorizzano in forma di *emoticon*. L'enorme 'granaio' (per usare non casualmente una metafora cara a Marguerite Yourcenar) di *qualia* che la letteratura ha individuato nel suo insieme fin dalle origini, dalla malinconia di Gilgameš alla forza parentale di Antigone all'amore e al dolore di Didone, per arrivare alle inesauribili rifrazioni del reale sull'animo di Marcel o all'irrefrenabile e autenticamente antropologica abiezione della psiche di Maximilien Aue (e si pensi a un recente lavoro sulla *Stimmung* condotto esaminando numerosi classici: cfr. Gumbrecht 2011), va incontro alla propria banalizzazione e dissipazione. La

rappresentazione dei *qualia*, sulla base di un profondo e non ideologizzato sentire biologico-cognitivo, che continua ad agire nella sfera real-virtuale del *Cloud*, è uno dei compiti che restano peculiari per le forme artistiche, e in specie la letteratura. Non si tratta di riproporre una finalità diretta, ideologico-moralistica, per le opere letterarie, ma invece di cogliere l'insieme di una riflessione completa sul vivere, incarnata dall'autore o dagli autori, in ogni caso veicolata da un prodotto che si deve presentare come dotato di nuclei di senso stilizzati: i nuovi elementi attrattori potranno manifestare con sempre maggiore esattezza gli eventi e le oscurità di un reale in apparenza indifferenziato e chiarissimo.

8.2. Giunti a questo punto, dobbiamo ancora una volta sottolineare che i presupposti biologico-cognitivi non solo non sono disattivati, ma anzi, in questa condizione tornano a essere fondamentali sia per la fruizione immediata delle opere (l'attrattività di superficie, i nuclei di senso immediatamente esperiti ecc.), sia per la nuova attivazione dell'intera corporeità richiesta da molte delle arti intrinsecamente contemporanee, persino là dove essa risulti filtrata e indiretta. Ma appunto, sappiamo ormai che *vedere* un'azione ci può spingere a una comprensione interiore analoga al *compierla*, e in molti casi siamo dunque invitati a compiere quanto l'opera artistica (a ogni livello di elaborazione e qualità) suggerisce. Fra l'altro, il netto prevalere della cultura visuale in tutte le sue manifestazioni spinge a considerare comunque una sequenza visiva più significativa di una scritta, riducendo la testualità a veicolo di informazioni, eventualmente stilizzate verso il grado zero (come nei *tweets*), o ridotte a commento delle immagini, come negli ultimi nati fra i social network. E non è un caso che, nel 2016, sia apparsa la notizia che l'ormai decennale Facebook, forte di oltre un miliardo di utenti, tema l'ascesa soprattutto di Snapchat, quasi integralmente basato su foto e video (oltretutto automaticamente cancellati nel giro di 24 ore), che ridurrebbero a zero lo *storytelling* fondato su stilizzazioni-strutturazioni pensate per la scrittura. E già si ipotizza un addensamento del *Cloud* determinato dai video live: un sogno già avanguardista e da pop art che diventa la 'realtà'.

Tutto spinge insomma a considerare necessaria una nuova integrazione delle potenzialità da secoli attribuite alla scrittura e di quelle attribuite ora alla visualità, nell'accezione 'densa' del termine, ma con uno scatto di *inventio* che renda effettiva una fruizione stratificata, partendo dall'immediatezza dell'immagine per arrivare a un'estensione semantica al di là del visivo. Vanno in questa direzione opere come *Cloud Atlas* (2004) di David Mitchell, soprattutto se pensata assieme alla sua trasposizione filmica diretta da Lane e Lilly Wachowski (2012); o come il prodotto intermediale e variamente fruibile di Mark Z. Danielewski, *The Familiar*, che dal 2015 si sta componendo progressivamente, con l'ausilio dei lettori on line e

con un assetto che pare estendere le prerogative della letteratura scritta, rendendo l'opera una sorta di oggetto in continua metamorfosi, in analogia con il *Web-Cloud*. Per ora l'esperimento viene apprezzato da una minoranza, tuttavia segnala con chiarezza il fatto più importante in una prospettiva di nuova valorizzazione delle propensioni biologiche e antropologiche, ossia l'opportunità di ricorrere a un *blending* inedito tra scrittura, con i suoi sottintesi simbolico-cognitivi, cultura visuale e potenzialità della 'rete-nuvola' on-line.

Qui sono da menzionare gli ultimi lavori di Tim Ingold (2015, specie pp. 120-158), affiancandoli idealmente alla già citata analisi di Peters (2015; cfr. qui § 5.1). Partendo dall'osservazione di una *dispositio* tendenzialmente lineare tanto degli avvenimenti della vita umana quanto dei fenomeni dell'ambiente-mondo in cui si collocano gli esseri viventi, Ingold riconosce l'importanza degli incontri e dei nodi che vengono a costituire gli *eventi* in cui sono coinvolti i singoli e i gruppi, ma riconosce anche la loro sempre più forte interscambiabilità: non si può più immaginare un'evoluzione piana e in qualche modo unidirezionale, ma si deve accettare invece l'importanza della continua interazione di fattori diversi e variamente dislocati (interni, esterni, naturali, culturali ecc.) nella costruzione dell'essere-qui di ogni individuo. Risultano allora decisive le *corrispondenze* e gli *intrecci* nella reciproca costituzione degli esseri che chiamiamo umani, e che sono 'verbi', azioni incarnate e collocate nel mezzo del flusso vitale e dell'*Umwelt*. Al di là dei possibili confronti con l'esistenzialismo e la fenomenologia classiche, e in specie con Ricoeur e con le nuove antropologie, l'analisi di Ingold avvicina molto la condizione del *Cloud* a quella perenne dell'io-nel-mondo, al suo 'homificare' (come scriveva il già evocato Raimondo Lullo), ossia creare culture che elaborano in modo sempre più complesso i presupposti biologici di partenza. E quest'azione può proseguire, con altri mezzi, grazie ai media integrati del *Web*. In questo senso gli affondi cognitivi proposti attraverso le stilizzazioni artistiche non sono soltanto 'stravaganze' rispetto all'oggettività della statistica o della sperimentazione fondata sui paradigmi scientifici della replicabilità, ma riescono a garantire un quanto di *verum* là dove non semplificano bensì addensano e rendono attrattori i nuclei di senso legati alla percezione e all'appercezione.

8.3. Riprendiamo ancora una volta in esame la presente condizione socio-culturale, e in particolare artistico-letteraria, traguardandola però dalla prospettiva indicata nel paragrafo precedente. Le opere che risultano, a un'analisi critica comparativa, dense riguardo ai propri nuclei di senso e al rapporto con la tradizione, e marcate a livello stilistico-cognitivo, hanno attualmente un'effettiva possibilità di essere condivise, a livello globale, in modo da posizionarsi in modo chiaro nel campo di forze culturale? Molti fattori parrebbero indirizzare la risposta in senso negativo:

persino il riconoscimento sufficientemente largo del valore di artisti o letterati non basta a farli considerare come punti di riferimento in un quadro ideologico-culturale di tipo neoumanistico come quello auspicato *in primis* da Edward W. Said (specie 2000, 2004). La ripresa di alcuni modelli primonovecenteschi, per quanto ancora illuminanti nell'analisi del rapporto intellettuale-potere-società, per esempio quelli di Antonio Gramsci e di Erich Auerbach, non sembra purtroppo poter superare il livello del *wishful thinking*, cui vanno ricondotte le ipotesi di cambiamenti radicali dello statu quo senza un'adeguata crescita della consapevolezza critica nelle società.

Riadattando alcuni spunti proposti qualche anno fa da Gayatri C. Spivak (per una sintesi, cfr. Spivak 2012), si potrebbe intanto ipotizzare una vera e propria 'educazione estetica' per uscire dai vincoli e dai doppi legami imposti dal sistema culturale globalizzato: in particolare la sequenza 'semplificazione-gradevolezza dell'opera > fruizione virale > aumento del potere concreto e simbolico del capitalismo artistico' risulterebbe meno semplice, perché molto più alta dovrebbe essere la soglia di rilevanza dei prodotti inseriti nel *Cloud*. Ciò implicherebbe in primo luogo un radicale ripensamento dei modelli di insegnamento per instaurare una rinnovata dialettica fra classici-capolavori, con le loro tradizioni, e tendenze artistiche in atto: ne potrebbe risultare una capacità di valorizzazione del patrimonio legato alle varie culture, senza miopie nazionalistiche ma nemmeno abdicando all'universalismo astratto della globalizzazione commerciale. E certamente i capolavori, proprio perché non legati soltanto a una specifica epoca, possono prestarsi a una nuova critica, che tenga conto appunto soprattutto delle soluzioni stilistico-cognitive (a qualunque livello: forma dell'espressione o del contenuto, organizzazione-*dispositio* in rapporto al genere, capacità mitopoietica ecc.) come elemento condivisibile al di là delle attuali divisioni geoculturali. Ciò consentirebbe di intendere il classico come un oggetto cognitivamente denso, in grado di porre in rilievo i tratti antropologici congiuntivi fra culture distanti (al di là delle omologie strutturali), per esempio nella costruzione dell'*Umwelt* o nella percezione dei sentimenti, del dolore o della morte.

Più in generale, la condizione del *Web-Cloud* consente per la prima volta a qualunque 'creativo' di manipolare virtualmente, o quanto meno di esperire qualunque tipo di intermedialità: le opere emergenti da tale ambiente potrebbero proporre un *blending* con escursioni semantiche eccezionali, e quindi in grado di generare attrattori non banali. In altri termini, la nuova educazione estetica, rispetto a quella tradizionale (cfr. Taylor 1998), dovrebbe condurre non a cercare tasselli colti o rielaborazioni raffinate della tradizione in sé e per sé, come nelle ricerche intertestuali di matrice modernista o postmodernista, bensì una percezione del reale stratificata e mai definitiva, quasi un esame molecolare del *Cloud*, che riesca a

veicolare un campione del mondo-ambiente contemporaneo abbastanza vario per essere rappresentativo.

È vero che non sono ancora disponibili modi ricchi e densi per rielaborare a livello simbolico-allegorico le nuove forme stilistiche di base, secondo un passaggio dalla ‘piacevolezza’ all’‘allegorismo complesso’ (cfr. Casadei 2011, pp. 49-54). In particolare, la tendenza al mix intermediale è troppo timida rispetto alle potenzialità offerte dall’enorme patrimonio condiviso, e rifuso per ora in oggetti artistici nell’insieme piuttosto ‘facili’ nella loro elaborazione stilistica. Questo implica, in teoria, che sarà indispensabile una profonda riconfigurazione delle canoniche divisioni artistiche, basate sull’uso di determinati materiali-media (nel senso indicato da Peters 2015), come i suoni, la pietra o i colori, i gesti mimetici, il linguaggio ecc. Parlare di ‘belle arti’ allo stesso modo per un disegno preistorico o per la *Gioconda* o per un palloncino di Jeff Koons evidentemente non ha molto senso. Il *Cloud* induce a superare nei fatti le divisioni e le definizioni sia per gli accostamenti illimitati e variabili che rende possibili, sia per le manipolazioni intermediali ormai facili da realizzare e sempre più ricercate anche a livello di *autofiction* quotidiana. Attualmente non esiste però una teoria estetico-filosofica in grado di interpretare, e non solo di segnalare, queste tendenze.

In campo letterario, va senz’altro ipotizzata una progressiva modifica dei confini tra generi, come è già avvenuto tra la poesia e la narrativa pre- e post-romantiche, e addirittura nell’ambito degli oggetti stessi che vanno a comporre l’insieme contemporaneo della ‘letteratura’. Già un caso come quello dei *graphic novels* (cfr. *supra*, § 7) non si può certo ridurre a un’eccezione: è ormai discutibile l’idea di una letteratura sostanzialmente basata sulla *scrittura*, con tutte le potenzialità a essa attribuite nel corso della storia. Sappiamo che per un lunghissimo periodo, e in parte tuttora, sono esistite priorità diverse, come quella dell’oralità, o mix ben consolidati, come quello fra ritmicità verbale e sottolineatura-accompagnamento musicale. Ma a prescindere dai vari esiti, l’enorme potenzialità descrittivo-interpretativa realizzata con il nesso pensiero-linguaggio-scrittura è adesso minoritaria rispetto a quelle intermediali possibili grazie al *Cloud*.

La scrittura nel suo statuto di secondo livello, ossia non di puro ausilio mnemonico, ha realizzato un’effettiva ‘estensione delle mente’, raggiungendo l’apice delle proprie potenzialità nel XIX secolo: non solo essa è diventata fondamentale in ogni ambito del vivere civile, dalla promulgazione delle leggi alla comunicazione giornalistica, ma quella letteraria, con il romanzo e con le sperimentazioni poetiche, si mostrava in grado di condensare le ipotesi immaginabili su tutti gli aspetti delle esistenze umane (eventualmente fondendo anche più generi, per esempio nei testi letterario-filosofici di Nietzsche). Ma

dall’affermarsi della fotografia come ottima riproduzione e poi libera interpretazione del reale, l’ampliarsi del visuale come orizzonte del *verum* oltre che del *certum* è risultato inarrestabile. Ovviamente i testi scritti hanno continuato e continuano a essere usatissimi nei vari ambiti sociali ma il loro valore, sul piano ermeneutico, non è più determinante e anzi, nell’immaginario collettivo, è senza dubbio subordinato a quello delle immagini-emblemi-icone (cfr. Nancy 2003; Menary 2010; per un percorso storico, cfr. Cometa 2012).

Non si tratta di ripetere convinzioni sempre più forti a partire dalle analisi semiologiche alla Barthes o alla Eco e in generale nel contesto della ‘società dello spettacolo’, stadio peraltro ormai acquisito e superato (secondo Lipovetsky e Serroy 2013). Il problema da affrontare è enunciabile nel seguente modo: posto che si voglia ottenere un’analisi della psicologia umana paragonabile a quella della *Recherche*, sarebbe possibile fondarla unicamente sul livello della scrittura letteraria o più esattamente moralistico-filosofico-narrativa? La risposta sembrerebbe essere scontata, se è vero che anche i migliori fra i romanzi massimalisti recenti sono riusciti a elaborare trame estremamente frastagliate, ad accumulo o a intreccio finalizzato, ma non sono stati in grado di proporre una stilizzazione sostanzialmente innovativa sul versante interiore-psicologico, e addirittura si potrebbe ipotizzare una volontaria rinuncia dei romanzieri ‘globali’ a questo tipo di approfondimento.

9.1. Le arti non sono destinate a finire ma a trasformarsi. Quasi sicuramente infatti andranno incontro a fusioni intermediali per ottenere *blendings* sempre più forti: prima occorrerà tuttavia sviluppare una capacità di stilizzazione che tenga conto, in fase ispirativa-creativa, delle possibilità intrinseche ai diversi media, per adesso ancora pensate in modi distinti. Così come per tanti altri aspetti, anche in questo caso saranno necessari adattamenti mentali e culturali, per pensare e pensarci in un mondo complesso, a *n* dimensioni, continuamente variabile, globale *e* locale, infinito *e* uno. Di certo una costante e ampia interazione fra i media, all’insegna della variazione e della ricombinazione, risulta necessaria per una creatività efficace. Sin qui gli stili si sono evoluti separatamente all’interno delle varie arti, sebbene non siano mancati esempi di combinazioni di largo successo, mentre ora la stessa natura della sfera-*Cloud* spinge a lavorare contemporaneamente in più ambiti, permettendo di porre in rilievo le consonanze sinora poco evidenti (su ciò si veda quanto segnalato nel cap. 3, § 6).

Come il dadaismo e in specie l’opera di Marcel Duchamp ha allargato l’ambito dell’artistico a tutti i tipi di riappropriazione/rifunzionalizzazione del materiale, da selezionare o semplicemente da *indicare* come opera d’arte *ready-made*, così attualmente il *googlism* e l’aumento esponenziale del flusso informativo che

impone il cambiamento di scala osservabile attraverso l'analisi dei *big data* (e da affrontare attraverso lo sviluppo di motori di ricerca semantici sempre più 'qualitativi': cfr. Hillis, Petit e Jarrett 2012) aprono l'ambito dell'*inventio* a qualunque tipo di combinazione fra immagini della realtà. Non si tratta solo di un ibridismo volontaristico, bensì di una possibilità effettiva, suggerita dalla struttura stessa dell'ambiente attuale, di un nuovo tipo di *blending*, adatto a interpretare in primo luogo i sistemi simbolici storicamente attivi, ma in ultima istanza in grado di crearne di nuovi, cognitivamente più ricchi e quindi tali da permettere di comprendere meglio il reale (su questa linea, cfr. Donald 2014, e anche Chalmers 2012).

Anche in questo caso si andrebbe a rinnovare uno degli effetti più importanti prodotti dalla stilizzazione artistica, specie dopo la svolta romantica: quello della possibilità di produrre opere non mimetiche che tuttavia forniscano un'idea forte della realtà anche attraverso mezzi simbolico-allegorici, o comunque realizzando un 'realismo largo' e non 'ristretto'. Se noi possiamo parlare del realismo di Kafka o Joyce o Picasso o Bacon è appunto in virtù di questo ampliamento degli orizzonti dell'*inventio* nelle varie arti, sostenuto da esiti stilistici che spingevano a superare i momentanei sconcerti, dovuti al riposizionamento del rapporto noto/ignoto. È necessario arrivare a un ulteriore allargamento dell'ambito artistico, superando gli steccati ancora esistenti fra i suoi vari territori.

In un certo senso, si tratterebbe di arrivare, seguendo un auspicio di Jacques Rancière (2000), a una nuova 'partizione del sensibile', ovvero a riconoscere che l'intera *Umwelt* umanizzata è dominata non solo dalle immagini, come nell'epoca della società dello spettacolo, bensì dall'infinito commento alle immagini-evento (dal *selfie* al video in presa diretta di un attentato o di una catastrofe), e che ogni individuo ormai vive in questa realtà aumentata, senza per questo aver superato le rispettive propensioni primarie. In teoria, ogni individuo potrebbe cercare di immergersi nella percezione del mondo altrui in modo empatico, senza un'implicita volontà di sopraffazione o di fagocitazione: 'comprendere di più' implica il riconoscimento, per parafrasare Goethe, dell'umanità fondativa, comune e ora confrontabile proprio grazie all'acquisizione di alcuni modi di interrogazione dell'immaginario largamente condivisi.

È chiaro che la nuova letteratura, in qualunque forma si stia realizzando, non mirerà a un disvelamento *diretto* delle forme di sopraffazione o di repressione, come auspicato dai *Cultural studies* e da numerose poetiche. Piuttosto il tentativo sarà quello di operare perché forme di utopia attualmente poco praticate possano tornare credibili sul versante delle realizzazioni stilistiche, creatrici non di ideologie identitarie ma di identità variabili (cfr. Brooks 2011), capaci di sottrarsi ai paradigmi attuali dell'accumulo capitalistico. Dovrebbe insomma subentrare la

convinzione che l’arte in quanto *promesse du bonheur* si attua appunto nello sforzo comunitario di superare ogni forma di narcisismo e di edonismo per condividere una comprensione sempre più ricca della biologia umana nell’*Umwelt* in cui si attua. Si potrebbe sostenere che proprio la possibilità di un’equivalenza universale non più fondata marxianamente sul solo *denaro*, bensì sullo scambio paritario di creazioni-icone, sulla diffusione di una cultura *open-source* che non riguardi soltanto gli aspetti tecnologici, ma investa il piano dei significati, possa consentire il progressivo superamento di un’economia totalmente asimmetrica. L’economia co-creativa abilitata dal *Web-Cloud* potrebbe contrastare un’economia sbilanciata tra pochi centri di potere dalle enormi risorse e innumerevoli luoghi dislocati, soggetti alla dinamica soffocante di produzione e consumo, secondo la quale la manodopera sottopagata è anche chiamata a desiderare e ad assorbire gli oggetti prodotti. Le nuove equivalenze fondate sulla percezione della compresenza di tutti gli esseri umani e delle loro creazioni, potrebbero essere cognitive e simboliche, ma molto più dense conoscitivamente delle equivalenze ‘negative’ prodotte dallo stato di emergenza globale, che unifica il mondo nel segno della minaccia delle catastrofi, da quelle economiche a quelle ambientali (cfr. Nancy 2012).

9.2. Al di là delle prospettive utopiche, l’insieme delle considerazioni espresse in questo lavoro porta comunque a un depotenziamento di ogni ipotesi che riproponga il valore assoluto e originario del Linguaggio e della Parola, mentre è possibile concepire un loro continuo lavorio che rimodula l’interpretazione della realtà, attraverso l’elaborazione biologico-cognitiva dello stile. Se anche non si riesce al momento a immaginare nuove *Summae* o *Livres*, organismi compiuti e davvero ‘totali’, la ricerca di una ‘cifra nel tappeto’, riprendendo Henry James e Alois Riegl (senza dimenticare la lettura fornita da Iser 1976), è ancora praticabile, e dovrebbe condurre comunque a far coagulare atomi prima disgiunti del *Web-Cloud*: solo attraverso questo sforzo si potrà procedere nella conoscenza di altri aspetti dell’oceanico inconscio cognitivo e delle sue ricadute nella vita attiva. Un’arte che riesca a stilizzare aspetti intermediali potrà certo apparire meno ‘compiuta’, e quindi meno perfetta, ma suggerirà un movimento continuo, e quindi un aumento di complessità, come auspicato da pensatori tra loro molto diversi, quali Jacques Derrida e George Steiner.

Un’arte che si pone il problema dell’arte (Blanchot); che si presenta come progetto di vita scritto ai margini del vivere (Celan); che trasforma ogni vincolo coercitivo per far coincidere parole e cose (Foucault); un’arte così caratterizzata non può non darsi come obiettivo fondamentale quello di proporre la co-fondazione di una *humanitas* che non sia solo la somma delle visioni del mondo attuali, come avevano già intuito Jean-Pierre Changeux e Paul Ricoeur (1998). Si

dovrà verificare quali *stili* saranno adatti a riproporre e rappresentare la condizione della nuova sfera-*Cloud* e delle sue interazioni con la corporeità e il pensiero. Ma d'altronde che cosa ha fatto l'arte, dalle sue prime manifestazioni a oggi, se non fondere propensioni biologico-cognitive ed elaborazioni stilistiche?

Veicolare nuclei di senso, grazie alla realizzazione di attrattori, ha consentito di focalizzare *eventi*, ossia di chiarire al massimo un ritagliamento del reale, oppure di ipotizzare *oscurità*, ovvero anti-eventi, realtà non consuete o standardizzate. Lo scambio tra il biologico-corporeo e l'antropologico-simbolico si è rivelato continuo nell'*inventio* artistica: e in particolare il *medium* della scrittura ha per lungo tempo aumentato le potenzialità di elaborazione simbolica dell'ambiente inerenti alla letteratura. Ora si prospettano trasformazioni profonde nei rapporti fra la letteratura e le altre arti, ma esistono, oltre a molte limitazioni, anche grandi potenzialità di nuovi *blendings* grazie all'immersione nella sfera del *Web-Cloud*. Una nuova stilizzazione *higher level* potrà comunque prolungare l'opera di collegamento fra inconscio cognitivo e Io cosciente, di interazione fra individuo e *Umwelt*, di rielaborazione dei *qualia*, e le tante altre che hanno consentito di pensare l'arte e la letteratura come forme di *poiesis*, di ri-creazione dell'esistente.

Approfondimenti bibliografici

1.1. Sulla lunga tradizione delle forme narrative romanzesche cfr. Doody 1997; Pavel 2003; e in genere Moretti 2001-2003; per la progressiva affermazione della componente realistico-psicologica cfr. Dannenberg 2008; Mazzoni 2011.
Sulla rappresentazione della guerra in letteratura e sui limiti del concetto di realismo a partire dal xx secolo, cfr. Casadei 2000.
3.2. Per l'elaborazione del concetto di intelligenza collettiva cfr. De Kerckhove 1997, sulla scorta di Lévy 1994, nonché Minghetti 2013.
4.1. Sulla globalizzazione cfr. almeno Wiarda 2007; Jerskey 2013; Marks 2016; Streeck 2016. Sul fenomeno socio-culturale dell'estetizzazione diffusa cfr. soprattutto Lipovetsky-Serroy 2013; ma *si vedano anche* Goldman e Papson 2012; Heinich 2014; Foster 2015.
4.2. Sui nuovi generi e le inedite modalità di fruizione che stanno trasformando il sistema letterario attuale cfr. Giltrow e Stein 2009; Calabrese, a cura di, 2016. Per la predominanza della *visual culture* rispetto alle tradizionali forme scritte, e le sue conseguenze sulla letteratura, cfr. Chartier 2005; Brooks 2005; Mitchell 2015.
5.1. Sulle implicazioni del potenziamento del *Web* nella direzione del *Cloud* cfr. le riflessioni più recenti di Barabási 2016.
7. Sulle sperimentazioni intermediali attive nel sistema artistico

contemporaneo cfr. Garcia 2010; Hayles 2012; Ryan e Thon 2014; Stein e Thon 2015; Calabrese, a cura di, 2016, specie pp. 93 ss. Per un inquadramento nell'ambito delle teorie critiche contemporanee, *si veda anche* Biagini 2016.
9.1. Sulla possibilità di allargare il concetto di *realismo* cfr. Casadei 2014, anche per ulteriore bibliografia; e *si veda anche*, per un percorso storico, Tortonese 2013. Per un inquadramento teorico, vari spunti problematici si ricavano da Searle 2015.

Congedo

Ulisse salvato, ovvero: il Mito continuato nel Globale

Dalla sua imbarcazione Ulisse vede, in mezzo all'Oceano, una montagna altissima, nera per la distanza ma reale. Da essa si alza un turbine, che si dirige verso la nave e la fa girare su sé stessa, inabissandola. Il mare si richiude e la superficie dell'acqua torna liscia.

Il viaggio di Ulisse riprende nelle profondità.

Bibliografia e sitografia

Abbott, H.P. (2013), *Real Mysteries. Narrative & the Unknowable*, Ohio State University Press, Columbus.

Abrams, M.H. (1953), *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, trad. it. il Mulino, Bologna 1976.

Agamben, G. (1977), *Stanze*, ed. riveduta Einaudi, Torino 2006.

Agamben, G. (2005), *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza.

Alber, J. (2016), *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*, University of Nebraska Press, Lincoln-London.

Apter, E. (2013), *Against World Literature. On the Politics of Untranslability*, Verso, London.

Aquilina, M. (2014), *The Event of Style in Literature*, Palgrave-MacMillan, Basingstoke.

Arbib, M.A. (2012), *How the Brain Got Language. The Mirror System Hypothesis*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Arbib, M.A. (2013), a cura di, *Language, Music, and the Brain. A Mysterious Relationship*, MIT Press, Cambridge (MA).

Ataç, M.A. (2010), *The Mythology of Kingship in Neo-Assyrian Art*, Cambridge University Press, Cambridge.

Attardo, S. (2001), *Humorous Texts. A Semantic and Pragmatic Analysis*, de Gruyter, Berlin.

Auden, W.H. (1950), *Gli irati flutti*, trad. it. Fazi, Roma 1995.

Auerbach, E. (1946), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. Einaudi, Torino 1975.

Bachtin, M. (1975), *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, trad. it. Einaudi, Torino 1979.

Bachtin, M. (1979), *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, ed. it. a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988.

Badiou, A. (1988), *L'essere e l'evento*, trad. it. il Nuovo Melangolo, Genova 1995.
Baer, J. (2015), *Domain Specificity of Creativity*, Academic Press, Cambridge (MA).
Bailey, D.W. (2005), *Prehistoric Figurines. Representation and Corporeality*, Routledge, London-New York.
Barabási, A.L. (2002), *Link. La scienza delle reti*, trad. it. Einaudi, Torino 2004.
Barabási, A.L. (2016), *Network Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
Barenghi, M. (2013), *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, Macerata.
Barthes, R. (1970), *La retorica antica*, trad. it. Bompiani, Milano 1979.
Barthes, R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. Einaudi, Torino 2003.
Barthes, R. (1975), *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. Einaudi, Torino 1980.
Bataille, G. (1955), *Lascaux. La nascita dell'arte*, trad. it. Mimesis, Milano 2007.
Bateson, G. (1979), *Mente e natura. Un'unità necessaria*, trad. it. Adelphi, Milano 1984.
Bateson, G. (1988), *Dove gli angeli esitano*, trad. it. Adelphi, Milano 1989.
Bauch, B. (1928), *Goethe und die Philosophie*, Möhr, Tübingen.
Baudrillard, J. (1981), *Simulacri e simulazione*, trad. it. Cappelli, Bologna 1985.
Beecher, D. (2016), *Adapted Brains and Imaginary Worlds. Cognitive Science and the Literature of Renaissance*, McGill University Press, Montreal-London-Chicago.
Benjamin, W. (1931), *Breve storia della fotografia*, trad. it. Passigli, Firenze 2014.
Benjamin, W. (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. Einaudi, Torino 2000.
Benjamin, W. (1986), *Parigi, capitale del XIX secolo. I« passages» di Parigi*, ed. it. Einaudi, Torino.
Bennett, J. (1988), *Events and Their Names*, Hackett, Indianapolis.
Bennett, J. (1996), *The Act Itself*, Clarendon-Oxford University Press, Oxford.
Benveniste, E. (1956), «Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana», in *Problemi di linguistica generale*, trad. it. il Saggiatore, Milano 1990, pp. 93-107.
Benvenuti, G. e Ceserani, R. (2012), *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna.
Berghaus, G. (2004), a cura di, *New Perspectives on Prehistoric Art*, Praeger, Westport-London.
Berlin, I. (1965), *Le radici del Romanticismo*, trad. it. Adelphi, Milano 2001.
Bernal, M. (1987-2006), *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, I. *The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*; II. *The Archeological and Documentary Evidence*; III. *The Linguistic Evidence*, Rutgers University Press, New Brunswick 1987; 1991; 2006.

Bernini, M. e Caracciolo, M. (2013), *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma.

Bertoni, F. (2007), *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino.

Bertram G.W. (2014), *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, trad. it. Cortina, Milano 2017.

Bessière, J., Kushner, E., Mortier, R. e Weisgerber, J. (1997), a cura di, *Storia delle poetiche occidentali*, trad. it. Meltemi, Roma 2001.

Biagini, E. (2016), *Saggi di teoria della letteratura*, Firenze, Firenze University Press.

Bloom, H. (1994), *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. it. Bompiani, Milano 1996.

Bloom, H. (2011), *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita*, trad. it. Rizzoli, Milano 2011.

Bohnemeyer, J. e Pederson, E. (2011), a cura di, *Event Representation in Language and Cognition*, in *Language, Culture, and Cognition*, Cambridge University Press, Cambridge.

Bolzoni, L. (2012), *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Guida, Napoli.

Bordas, E. (2008), *Style. Un mot et des discours*, Kimé, Paris.

Botha, R. e Knight, C. (2009), a cura di, *The Cradle of Language*, Oxford University Press, Oxford.

Bottiroli, G. (1997), *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze.

Bottiroli, G. (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bouveresse, J. (2008), *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille.

Bowra, C.M. (1955), *Inspiration and Poetry*, MacMillan-St. Martin's Press, London-New York.

Boyd, B. (2009), *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA)-London.

Boys-Stones, G.R. (2003), a cura di, *Metaphor, Allegory and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revision*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Brandon, R.N. (1990), *Adaptation and Envinroment*, Princeton University Press, Princeton.

Brewer, B. (2011), *Perception and Its Objects*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Brône, G. e Vandaele, J. (2009), a cura di, *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York.

Brooks, P. (1976), *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. Pratiche, Parma

1985.
Brooks, P. (2005), *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven.
Brooks, P. (2011), *Enigmas of Identity*, Princeton University Press, Princeton.
Bruhn, M.J. e Wehrs, D.R. (2014), a cura di, *Cognition, Literature and History*, Routledge, London-New York.
Bruner, J. (1986), *La mente a più dimensioni*, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1988.
Burke, M. (2011), *Literary Reading, Cognition and Emotion: an Exploration of the Oceanic Mind*, Routledge, London-New York.
Burke, M. (2013), «The Rhetorical Neuroscience of Style: On the Primacy of Style Elements During Literary Discourse Processing», in *Journal of Literary Semantics*, 42, 2, pp. 199-215.
Burke, M. (2017), a cura di, *Stylistics*, 4 voll., Routledge, London-New York (in corso di stampa).
Burke, M. e Troscianko, E.T. (2017), a cura di, *Cognitive Literary Science. Dialogues Between Literature and Cognition*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Burkert, W. (1996), *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*, trad. it. Adelphi, Milano 2003.
Buxton, R. (1999), a cura di, *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Cadotte, M.W. e Davies, J. (2016), *Phylogenies in Ecology*, Princeton University Press, Princeton.
Calabrese, S. (2005), *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino.
Calabrese, S. (2013), *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma.
Calabrese, S. (2016), *La fiction e la vita. Letteratura, benessere, salute*, Mimesis, Milano.
Calabrese, S. (2016), a cura di, *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma.
Cambiano, G. (2011), *Perché leggere i classici. Interpretazione e scrittura*, il Mulino, Bologna.
Cambridge Criticism, *The Cambridge History of Literary Criticism*, 9 voll., Cambridge University Press, Cambridge 1990-2013.
Caracciolo, M. (2014), *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*, de Gruyter, Berlin.
Carr, N. (2010), *Internet ci rende stupidi? Come la rete sta cambiando il nostro cervello*, trad. it. Cortina, Milano 2011.
Carroll, J. (2004), *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York-Abingdon.
Carroll, J., McAdams, D.P. e Wilson, E.O. (2016), a cura di, *Darwin's Bridge*,

Oxford University Press, Oxford-New York.
Casadei, A. (2000), *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma.
Casadei, A. (2009), *Poesia e ispirazione*, luca sossella editore, Roma.
Casadei, A. (2011), *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano.
Casadei, A. (2013), *Dante oltre la Commedia*, il Mulino, Bologna.
Casadei, A. (2014), *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Donzelli, Roma.
Casadei, A. (2015a), «Letteratura e Web», in *Enciclopedia italiana*, ix Appendice, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 2015, Tomo 2, pp. 46-49.
Casadei, A. (2015b), «Two Forms of Literary Fiction: A Cognitive Perspective», in *Reti, saperi, linguaggi*, 2, 8, pp. 319-334.
Casanova, P. (2008), *La République mondiale des lettres*, ii ed. Seuil, Paris.
Cave, T. (2016), *Thinking with Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Cavalloro, V. (2014), *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo*, Carocci, Roma.
Celan, P. (2005), *Microliti*, trad. it. Zandonai, Rovereto 2010.
Ceserani, R. (2010), *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano.
Ceserani, R. (2011), *L'occhio della Medusa. Fotografia* e letteratura, Bollati Boringhieri, Torino.
Chalmers, D.J. (2012), *Constructing the World*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Changeux, J.-P. e Ricoeur P. (1998), *La natura e la regola. Alle radici del pensiero*, trad. it. Cortina, Milano 1999.
Chartier, R. (2005), *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura dall'xi al xviii secolo*, Laterza, Roma-Bari 2006.
Claidière, N. e Sperber, D. (2007), «The Role of Attraction in Cultural Evolution», in *Journal of Cognitive Culture*, 7, 1, pp. 89-111.
Clark, A. (2011), *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Clark, A. e Chalmers, D.J. (1998), «The Extended Mind», in *Analysis*, 58, 1, pp. 7-19.
Clauss, J.J. e Cuypers, M. (2010), a cura di, *A Companion to Hellenistic Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken.
Clottes, J. (2016), *What Is Paleolithic Art? Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*, Chicago University Press, Chicago.
CogHumanities: www.coghumanities.com.

Cometa, M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano.
Cometa, M. (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, Milano.
Compagnon, A. (1998), *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. Einaudi, Torino 2000.
Connell, L. e Marsh, N. (2010), a cura di, *Literature and Globalization. A Reader*, Routledge, London-New York.
Consoli, G. (2015), *Estetica e scienze cognitive*, il Mulino, Bologna.
Cook, E. (2006), *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
Corballis, M. (2014), *The Recursive Mind. The Origins of Human Language, Thought, and Civilization*, Princeton University Press, Princeton (i ed. 2011).
Corballis, M. (2015), *The Wandering Mind. What the Brain Does When You're Not Looking*, Chicago University Press, Chicago.
Crawford, R. (2006), a cura di, *Contemporary Poetry and Contemporary Science*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Curtius, E.R. (1948), *Letteratura europea e Medioevo latino*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1992.
Damásio, A. (1994), *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, trad. it. Adelphi, Milano 1995.
Damásio, A. (1999), *Emozione e coscienza*, trad. it. Adelphi, Milano 2000.
Damásio, A. (2010) *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, trad. it. Adelphi, Milano 2012.
Damrosch, D. (2007), *The Buried Book. The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgameš*, Holt, New York.
Dancygier, B. (2012), *The Language of Stories. A Cognitive Approach*, Cambridge University Press, Cambridge.
Dannenberg, H. (2008), *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln-London.
Danto, A.C. (1981), *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it. Laterza, Roma-Bari 2008.
Danto, A.C. (2013), *What Art Is*, Yale University Press, New Haven-London.
De Kerckhove, D. (1997), *Connected Intelligence. The Arrival of the Web Society*, Somerville House, Toronto.
De Vos, J. e Pluth, E. (2016), a cura di, *Neuroscience and Critique: Exploring the Limits of the Neurological Turn*, Routledge, London-New York.
Deacon, T.W. (1997), *La specie simbolica. Coevoluzione di cervello e capacità linguistiche*, trad. it. Fioriti, Roma 2001.
Debenedetti, G. (1931), «Risorse del cinema», in *Al cinema*, Marsilio, Venezia

1983.
Dehaene, S. (2007), *I neuroni della lettura*, trad. it. Cortina, Milano 2009.
Deleuze, G. (1969), *Logica del senso*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1975.
De Pisapia, N., Bacci, F., Parrot, D. e Melcher, D. (2016), «Brain Networks for Visual Creativity: A Functional Connectivity Study of Planning a Visual Artwork», in *Science Report*, 6, 39 185, doi: 10.1038/srep39185.
Detienne, M. (1967), *Les maître de vérité dans la Grèce arcaïque*, Maspero, Paris.
Didi-Huberman, G. (2002), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006.
Di Santo, F. (2016), *Genealogia della mimesis*, Ets, Pisa.
Dissanayake, E. (2015), *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, trad. it. Milano, Mimesis.
Distin, K. (2010), *Cultural Evolution*, Cambridge University Press, Cambridge.
Donald, M. (1991), *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
Donald, M. (2001), *A Mind So Rare. The Evolution of Human Consciousness*, Norton, New York.
Donald, M. (2012), «Northrop Frye and Theories of Human Nature», in *University of Toronto Quarterly*, 81, 1, pp. 29-36.
Donald, M. (2014), «The Digital Era: Challenges for the Modern Mind», in *Cadmus*, ii, 2, maggio 2014
Doody, M. (1997), *La vera storia del romanzo*, trad. it. Sellerio, Palermo 2009.
Durst-Andersen, P. (2011), *Linguistic Supertypes: A Cognitive-Semiotic Theory of Human Communication*, De Gruyter-Mouton, Berlin.
Dutton, D. (2009), *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York.
Eagleton, T. (1986), *Against the Grain. Essays 1975-1985*, Verso, London.
Easterlin, N. (2012), *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
Edelman, G.M. e Tononi, G. (2000), *Un universo di coscienza. Come la materia diventa immaginazione*, trad. it. Einaudi, Torino.
Eibl, K. (2016a), *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Münster, Mentis Verlag (i ed. 2004).
Eibl, K. (2016b), *Evolution – Kognition – Dichtung. Zur Anthropologie der Literatur*, Münster, Mentis Verlag.
Eliot, T.S. (1921), *La terra desolata*, trad. it. Rizzoli, Milano 1985.
Eliot, T.S. (1933), «The Modern Mind», in *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Critcism to Poetry in England*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
Eliot, T.S. (1944-1945), *What Is a Classic?*, Faber&Faber, London 1945 (i ed.

1944).
Emmott, C., Sanford, A.J. e Morrow, L.I. (2006), «Capturing the Attention of Readers? Stylistic and Psychological Perspectives on the Use and Effect of Text Fragmentation in Narratives», in *Journal of Literary Semantics*, 35, 1, pp. 3-30.
Empson, W. (1930), *Sette tipi di ambiguità*, trad. it. Einaudi, Torino 1965.
Empson, W. (1951), *The Structure of Complex Words*, Chatto&Windus, London.
Ercolino, S. (2015), *Il romanzo massimalista*, Bompiani, Milano (ed. ingl. 2014).
Fabb, N. (2002), *Language and Literary Structure. The Linguistic Analysis of Form in Verse and Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge.
Fabb, N. e Halle, M. (2008), *Meter in Poetry. A New Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.
Fauconnier, G., (1985), *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*, MIT Press, Cambridge (MA).
Fauconnier, G. e Turner, M. (2002), *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York.
Feldman, J. (2006), *From Molecule to Metaphor. A Neural Theory of Language*, MIT Press, Cambridge (MA).
Ferrer, D. (2011), *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Seuil, Paris.
Finkelberg, M. (1998), *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Clarendon-Oxford University Press, Oxford-New York.
Floridi, L. (2014), *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, trad. it. Cortina, Milano 2017.
Fludernik, M. (1996), *Towards a «Natural» Narratology*, Routledge, London-New York.
Fludernik, M. e Alber, J. (2010), a cura di, *Postclassical Narratology*, Ohio State University Press, Columbus.
Foley, J.M. (2002), *How To Read an Oral Poem*, Illinois University Press, Champaign.
Fortini, F. (1978), «Classico», in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. III, pp. 192-202.
Foster, H. (2015), *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Verso, London.
Fränkel, H. (1969), *Poesia e filosofia nella Grecia arcaica. Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del v secolo*, trad. it. il Mulino, Bologna 1997.
Franzini, E. (2008), *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, il Saggiatore, Milano.
Freedberg, D. (1989), *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, trad. it. Einaudi, Torino 2009.
Freedberg, D. e Gallese, V. (2008), «Movimento, emozione, empatia. I fenomeni che si producono a livello corporeo osservando le opere d'arte», in *Prometeo*,

26, 103, pp. 52-59.
Freeman, M.H. (2007), «Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies. State of the Art in Cognitive Poetics», in Geeraerts D., e Cuyckens H, a cura di, *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 1175-1202.
Friedrich, H. (1956), *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del* xix *alla metà del* xx *secolo*, trad. it. Garzanti, Milano 2002.
Frye, N. (1957), *Anatomia della critica*, trad. it. Einaudi, Torino 1965.
Frye, N. (1976), *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del «romanzo»*, trad. it. il Mulino, Bologna 1978.
Frye, N. (1982), *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, trad.it. Einaudi, Torino 1986.
Gadamer, H.G. (1993), *Kunst als Aussage* (*Gesammelte Werke* Band 8), J.C.B. Mohr, Tübingen.
Gallagher, S. e Zahavi, D. (2008), *La mente fenomenologica*, trad. it. Cortina, Milano.
Gallese, V. (2010), «Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica», postfazione a Morelli., U., *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Allemandi, Torino, pp. 245-262.
Gallese, V. e Sinigaglia, C. (2011), «What Is So Special about Embodied Simulation?», in *Trends in Cognitive Sciences*, 20, 11, pp. 1-8.
Gallese, V. e Guerra, M. (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Cortina, Milano.
Gandolfi, A. (2008), *Formicai, imperi, cervelli. Introduzione alla scienza della complessità*, Bollati Boringhieri, Torino.
García Márquez, G. (1996), *Lo scrittore nel labirinto di ogni giorno. Conversazione con R. Braceli*, trad. it. Perrone, Roma 2011.
Garcia, S. (2010), *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri.
Gasiorek, A. (2015), *A History of Modernist Literature*, Wiley, Hoboken.
Gavins, J. (2007), *Text World Theory. An Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburh.
Gavins, J. e Steen, G. (2003), a cura di, *Cognitive Poetics in Practice*, Routledge, London-New York.
Geeraerts, D. e Cuyckens, H. (2007), a cura di, *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Gehlen, A. (1940), *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, trad. it. Mimesis, Milano 2010.
George, A.R. (2003), a cura di, *The Babylonian Epic of Gilgameš: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford-New York.

Gibbons, A. (2012), *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, Routledge, London-New York.

Gibbs, R.W. (1994), *La poetica della mente. Pensiero, linguaggio e comprensione figurati*, trad. it. Sette Città, Viterbo 2006.

Gibbs, R.W. (2005), *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge.

Gibbs, R.W. (2008), a cura di, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge.

Gifford, P. e Schmid, M. (2007), a cura di, *La création en acte: devenir de la critique génétique*, Rodopi, Amsterdam.

Giltrow, J. e Stein, D. (2009), a cura di, *Genres in the Internet. Issues in the Theory of Genre*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

Giovannetti, P. (2012), *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma.

Girard, R. (1972), *La violenza e il sacro*, trad. it. Adelphi, Milano 1980.

Glaser, H.A. e Vajda, G.M. (2001), a cura di, *Die Wende Von Der Aufklärung Zur Romantik 1760-1820*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia.

Godani, P. (2005), *L'informale. Arte e politica*, Ets, Pisa.

Godfrey-Smith, P. (2014), *Philosophy of Biology*, Princeton University Press, Princeton.

Goldman, R. e Papson, S. (2011), *Landscapes of Capital. Representing Time, Space, and Globalization in Corporate Advertising*, Polity Press, Cambridge.

Gombrich, E.H. (1960), *Arte e illusione*, trad. it. Einaudi, Torino 1972.

Goodman, N. (1997), «Philosophy of Art», in Elgin, C.Z., a cura di, *N. Goodman's Philosophy: Selected Essays*, Garland, New York.

Gottschall, J. (2012), *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2014.

Gould, J.S. (2002), *The Structure of Evolutionary Theory*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA).

Graham, G. (1999), *The Internet. A Philosophical Inquiry*, Routledge, London-New York.

Grauer, V. (2015), *Musica dal profondo. Viaggio all'origine della storia e della cultura*, trad. it. Codice, Torino 2015.

Greene, T.M. (1991), *Poésie et magie*, Julliard, Paris.

Guidorizzi, G. (1991), a cura di, *Il sublime*, trad. it. Mondadori, Milano.

Gumbrecht, H. (2011), *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, ed. ingl. riveduta, Stanford University Press, Palo Alto 2012.

Haarmann, H. (2009), *Interacting with Figurines. Seven Dimensions in the Study of Imagery*, Full Circle Press, West Harford.

Habermas, J. (1981), *Teoria dell'agire comunicativo*, trad. it. 2 voll., il Mulino, Bologna 1986.

Hadamard, J. (1945), *Psicologia dell'invenzione in campo matematico*, trad. it. Cortina, Milano 1993.

Halliwell, F.S. (2002), *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, trad. it. Aesthetica, Palermo 2009.

Hamilton, J.T. (2003), *Soliciting Darkness. Pindar, Obscurity and the Classical Tradition*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Hardwick, L. e Stray, C. (2008), a cura di, *A Companion to Classical Receptions*, Wiley-Blackwell, Hoboken.

Hayles, N.K. (2008), *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana.

Hayles, N.K. (2012), *How We Think*, Chicago University Press, Chicago.

Heffernan, V. (2016), *Magic and Loss. The Internet as Art*, Simon and Schuster, New York.

Heinich, N. (2014), *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris.

Herman, D. (2003), a cura di, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, CSLI Publications, California.

Herman, D. (2007), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge.

Hillis, K., Petit, M. e Jarrett, K. (2012), *Google and the Culture of Search*, Routledge, London-New York.

Hiraga, M.W. (2005), *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analyzing Texts*, Palgrave MacMillan, New York.

Hofstadter, D.R. e Sander, E. (2013), *Superfici ed essenze. L'analogia come cuore pulsante del pensiero*, trad. it. Codice, Torino 2015.

Hogan, P.C. (2011), *What Literature Teaches Us About Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge.

Hogan, P.C. (2016), *Beauty and Sublimity. A Cognitive Aesthetics of Literature and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge.

Holland, N.N. (2009), *Literature and the Brain*, The PsyArt Found, Gainesville.

Holmes, J. (2016), *Nonsense. The Power of Not Knowing*, Crown Archetype.

Housman, A.E. (1933), *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge.

Hu, T.H. (2015), *A Prehistory of the Cloud*, MIT Press, Cambridge (MA)-London.

Hubel, D.H. (1988), *Eye, Brain and Vision*, Scientific American Library, New York.

Hühn, P. (2010), *Eventfulness in British Fiction*, de Gruyter, Berlin.

Hühn, P. (2013), *Event and Eventfulness*, in *lhn* (http://www.lhn.uni-hamburg.de/

article/event-and-eventfulness).

Huizinga, J. (1938), *Homo ludens*, trad. it. Einaudi, Torino 2002.

Hurford, J. (2014), *Origins of Language. A Slim Guide*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Husserl, E. (1913), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. it. Einaudi, Torino 2002.

Hutto, D.D. (2008), *Folk Psychological Narratives: The Socio-Cultural Basis of Understanding Reasons*, The MIT Press-Bradford Books, Cambridge (MA).

Hutto, D.D. e Myin E. (2012), *Radicalizing Enactivism: Basic Minds Without Content*, The MIT Press-Bradford Books, Cambridge (MA).

Hutto, D.D. e Myin E. (2017), *Evolving Enactivism: Basic Minds Meet Content*, The MIT Press-Bradford Books, Cambridge (MA).

Iacono, A.M. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano.

Iacono, A.M. (2016), *Storie di mondi intermedi*, Ets, Pisa.

Ingold, T. (2001), *Ecologia della cultura*, ed. it. a cura di Cristina Grasseni e Francesco Ronzon, Meltemi, Roma.

Ingold, T. (2013), *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London-New York.

Ingold, T. (2015), *The Life of Lines*, Routledge, London-New York.

Iser, W. (1976), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna 1987.

Iser, W. (1993), *The Fictive and the Imaginary*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Jacobs, A. (2015), «Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal and Cognitive-Affective Bases of Literature Reception», in *Frontiers in Human Neuroscience*, 9, 186 (10.3389/fnhum.2015.00186).

Jacobsen, M.H. (2016), a cura di, *Beyond Bauman. Critical Engagements and Creative Excursions*, Routledge, London-New York.

Jameson, F. (1991), *Postmodernismo*, trad. it. Fazi, Roma 2007.

Jameson, F. (2010), *Valences of the Dialectic*, Verso, London.

Jamison, K.R. (1993), *Toccato dal fuoco. Temperamento artistico e depressione*, trad. it. Longanesi, Milano 1994.

Jeffries, L. e McIntyre, D. (2010), *Stylistics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Jerskey, M. (2013), a cura di, *Globalization. A Reader for Writers*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Johnson, G.A. (1994), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston.

Jolles, A. (1930), «Forme semplici», in *I travestimenti della letteratura. Saggi*

critici e teorici (1897-1932), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 253-451.

Jouxtel, P. (2005), *Memetica. Il codice genetico della cultura*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2010.

Kandel, E.R. (2012), *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, trad. it. Cortina, Milano 2012.

Kaufman, J.C. e Sternberg, R.J (2010), a cura di, *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge University, Cambridge.

Keen, S. (2007), *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, New York.

Kelly, M. (2003), *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Kermode, F. (1975), *The Classic*, Viking-Faber&Faber, New York-London.

Kermode, F. (1985), *Forms of Attention. Botticelli and Hamlet*, University of Chicago Press, Chicago.

Kirchhoff, T., Vicenzotti, V. e Voigt, A. (2012), a cura di, *Sehnsucht nach Natur. Über den Drang nach draussen in der heutigen Freizeitkultur*, Transcript, Bielefeld.

Koch, W.A. (1993), *The Biology of Literature*, Brockmeyer, Bochum.

Koenig, J.P. (2016), *Event Semantics*, in Riemer, N., a cura di, *The Routledge Handbook of Semantics*, Routledge, London-New York, pp. 387-402.

Kriegel, U. (2009), *Subjective Consciousness. A Self-Representational Theory*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Kukkonen, K. (2017), *A Prehistory of Cognitive Poetics. Neoclassicism and the Novel*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Laborit, H. (1970), *L'homme imaginant*, nuova ed. Bourgois, Paris 1990.

Lachin, G. e Zambon, F. (2004), a cura di, *Obscuritas: retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001, dipartimento di Scienze filologiche e storiche, Università di Trento.

Lakoff, G. e Johnson, M. (1999), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York.

Landow, G.P. (1992), *Ipertesto. Il futuro della scrittura*, trad. it. Baskerville, Bologna 1993.

Landow, G.P. (2006), *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Landy, J. (2012), *How to Do Things with Fictions*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Lang, B. (1987), a cura di, *The Concept of Style*, ed. riveduta e aumentata, Cornell University Press, Ithaca (NY).

Lasch, C. (1979), *La cultura del narcisismo*, trad. it. Bompiani, Milano 2001.

Lehrer, J. (2007), *Proust era un neuroscienziato*, trad. it. Codice, Torino 2008.

Lejeune, P. (1998), *Les brouillons de soi*, Seuil, Paris.
Lejeune, P. (2013), *Autogenèses. Les brouillons de soi, 2*, Seuil, Paris.
Leopardi, G. (1817-1832), *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano 1991.
Leroi-Gourhan, A. (1964-1965), *Il gesto e la parola*, 2 voll., trad. it. Einaudi, Torino 1977.
Leroi-Gourhan, A. (1982), *Le radici del mondo. Dalla ricerca preistorica uno sguardo sulla totalità dell'uomo*, trad. it. Jaca Book, Milano 1986.
LeVen, P.A. (2014), *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge University Press, New York.
Leverage, P., Mancing, H., Marston William, J. e Schweickert, R. (2011), a cura di, *Theory of Mind and Literature*, Purdue University Press, West Lafayette.
Levitin, D.J. (2006), *Fatti di musica. La scienza di un'ossessione umana*, trad. it. Codice, Torino 2008.
Levitin, D.J. (2008), *Il mondo in sei canzoni*, trad. it. Codice, Torino 2009.
Levitin, D.J. (2014), *The Organized Mind. Thinking Straight in the Age of Information Overload*, Dutton Penguin, Boston.
Lévy, P. (1994), *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1996.
lhn – The living handbook of narratology (basato su Hühn, P., a cura di, *Handbook of Narratology*, de Gruyter, Berlin 2009): www.lhn.uni-hamburg.de.
Lipovetsky, G. e Serroy, J. (2013), *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artistique*, Gallimard, Paris.
Livingstone, M. (2014), *Vision and Art: The Biology of Seeing*, Abrams, New York.
Lloyd, G. (1993), *Being in Time. Selves and Narrators in Philosophy and Literature*, Routledge, London-New York.
Lloyd, S. (2006), *Il programma dell'universo*, trad. it. Einaudi, Torino 2006.
Lodge, D. (2002), *La coscienza e il romanzo*, trad. it. Bompiani, Milano 2011.
Lothe, J. e Hawthorn, J. (2013), a cura di, *Narrative Ethics*, Rodopi, Amsterdam.
Lotito, L. (2003), a cura di, *Il mito e la filosofia*, Bruno Mondadori, Milano.
Lotman, J. (1985), *La semiosfera*, ed. it. Marsilio, Venezia.
Lycan, W.G. (1999), *Mind and Cognition: An Anthology*, Blackwell, London.
Lyotard, J.F (1979), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1981.
Macchi, L., Bagassi, M. e Viale, R. (2016), a cura di, *Cognitive Unconscious and Human Rationality*, MIT Press, Cambridge (MA).
Macé, M. (2016), *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris.
Maffei, L. (2011), *La libertà di essere diversi*, il Mulino, Bologna.
Maffei, L. e Fiorentini, A. (2008), *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna.

Malamoud, C. (1989), *Cuocere il mondo*, trad. it. Adelphi, Milano 1994.
Manacorda, G. (2016), *La poesia*, Castelvecchi, Roma.
Manghani, S. (2013), *Image Studies. Theory and Practice*, Routledge, London-New York.
Marin, M.M. (2015), «Crossing Boundaries: Toward a General Model of Neuroaesthetics», in *Frontiers in Human Neuroscience*, 9, 443 (online10.3389/fnhum.2015.00443).
Marks, S.G. (2016), *The Information Nexus. Global Capitalism from the Renaissance to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge.
Martindale, C. e Thomas, R.F. (2006), a cura di, *Classics and the Uses of Reception*, Wiley-Blackwell, Hoboken.
Matte Blanco, I. (1975), *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. it. Einaudi, Torino 1981.
Mauss, M., (1923-1924), *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, trad. it. Einaudi, Torino 2002.
Mauss, M. (1938), *La nozione di persona. Una categoria dello spirito*, trad. it. Morcelliana, Brescia 2016.
Mazzoni, G. (2005), *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna.
Mazzoni, G. (2011), *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna.
McGann, J. (2014), *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
McGaugh. J.L. (2003), *Memory and Emotion*, Columbia University Press, New York.
McNeill, D. (2000), a cura di, *Language and Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge.
McNeill, D. (2005), *Gesture and Thought*, Chicago University Press, Chicago.
Mehtonen, P. (2007), a cura di, *Illuminating Darkness. Approaches to Obscurity and Nothingness in Literature*, Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.
Menary, R. (2010), a cura di, *The Extended Mind*, MIT Press, Cambridge (MA).
Menninghaus, W. (2003), *La promessa della Bellezza*, trad. it. Aesthetica, Palermo 2013.
Menninghaus, W. (2011), *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin*, trad. it. Fiorini, Verona 2015.
Meo, O. (2008), *Questioni di filosofia dello stile*, il Nuovo Melangolo, Genova.
Merleau-Ponty, M. (1964), *L'occhio e lo spirito*, trad. it. SE, Milano 1989.
Merleau-Ponty, M. (1969), *La prose du monde*, Gallimard, Paris.
Michelini, F. e Davies, J. (2013), a cura di, *Frontiere della biologia. Prospettive filosofiche sulle scienze della vita*, Mimesis, Milano.
Midgley, M. (2001), *Science and Poetry*, Routledge, London-New York.

Minghetti, M. (2013), *L'intelligenza collaborativa. Verso la social organization*, Egea, Milano.

Mirzoeff, N. (1999), *Introduzione alla cultura visuale*, trad. it. Meltemi, Roma 2003.

Mitchell, W.J.T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.

Mitchell, W.J.T. (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago.

Mitchell, W.J.T. (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, University of Chicago Press, Chicago.

Mithen, S. (2007), *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Moliné, G. e Cahné, P. (1994), *Qu'est-ce que le style?*, Puf, Paris.

Moltmann, F. (2013), *Abstract Objects and the Semantics of Natural Language*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Moretti, F. (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal* Faust *a* Cent'anni di solitudine, Einaudi, Torino.

Moretti, F. (2001-2003), a cura di, *Il romanzo*, 5 voll., Einaudi, Torino.

Moretti, F. (2013a), *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso, London.

Moretti, F. (2013b), *Distant Reading*, Verso, London.

Mormino, G. (2016), *Per una teoria dell'imitazione*, Cortina, Milano.

Moro, A. (2015), *I confini di Babele*, il Mulino, Bologna.

Murano, J. (2016), «Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di *Pathosformel*», in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 9, 1, pp. 153-175.

Murray, P. (1996), a cura di, *Plato on Poetry. Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*, Cambridge University Press, Cambridge.

Musil, R. (1899-1941), *Diari (1899-1941)*, trad. it. 2 voll., Einaudi, Torino 1980.

Musil, R. (1930-1933), *L'uomo senza qualità*, trad. it. 2 voll., Einaudi, Torino 1962.

Nagy, G., (2010), *Homer the Preclassic*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.

Nancy, J.L. (2003), *La pelle delle immagini*, trad. it. (coautore F. Ferrari) Bollati Boringhieri, Torino.

Nancy, J.L. (2012), *L'equivalenza delle catastrofi*, trad. it. Mimesis, Milano 2016.

Narjoux, C. (2012), a cura di, *Au-delà des frontières. Perspectives de la stylistique contemporaine*, Lang, Frankfurt am Main.

Nikolić, D. (2016), «Ideasthesia and Art», in Gsöllpointner, K., Schnell, R. e Schuler, R., a cura di, *Digital Synesthesia. A Model for the Aesthetics of Digital*

Art, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 41-52.
Nunez, P.L. (2010), *Brain, Mind, and the Structure of Reality*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Nussbaum, M. (2001), *L'intelligenza delle emozioni*, trad. it. il Mulino, Bologna 2004.
Oakley, T. (2009), *From Attention to Meaning. Explorations in Semiotics, Linguistics, and Rhetoric*, Peter Lang, Bern.
Oatley, K. (2016), «Fiction: Simulation of Social Worlds», in *Trends in Cognitive Sciences*, 20, 8, pp. 618-628.
Orsucci, A. (2011), *Da Nietzsche a Heidegger. Mondo classico e civiltà europea*, Edizioni della Normale, Pisa.
Otto, W. (1955), *Le muse e l'origine divina della parola e del canto*, trad. it. Fazi, Roma 2005.
Paduano, G. (2013), *Il testo e il mondo*, Bollati Boringhieri, Torino.
Paglia, C. (1990), *Sexual personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, trad. it. Einaudi, Torino 1993.
Paglia, C. (2012), *Seducenti immagini. Un viaggio nell'arte dall'Egitto a Star Wars*, trad. it. il Mulino, Bologna 2013.
Panofsky, E. (1955), *Il significato delle arti visive*, trad. it. Einaudi, Torino 1962.
Patel, A.D. (2008), *La musica, il linguaggio e il cervello*, trad. it. Fioriti, Roma 2014.
Pavel, T. (2003), *Le vite del romanzo*, trad. it. Mimesis, Milano 2015.
Peters, J.D (2015), *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, The Chicago University Press, Chicago.
Phelan, J. (2007), *Experiencing Fiction*, Ohio State University Press, Columbus.
Pinotti, A. e Tedesco, S. (2013), a cura di, *Estetica e scienze della vita*, Cortina, Milano.
Praz, M. (1930), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, nuova ed. Rizzoli, Milano 2008.
Press, J. (1958), *The Chequer'd Shade. Reflections on Obscurity in Poetry*, Oxford University Press, Oxford.
Propp, V.J. (1928), *Morfologia della fiaba*, trad. it. Einaudi, Torino 1966.
Proust, M. (1913-1922), *À la recherche du temps perdu*, 4 voll., Gallimard, Paris 1987-1989.
Purves, D. (2017), *Music as Biology. The Tunes We Like and Why*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
Quigley M. (2015), *Modernist Fiction and Vagueness. Philosophy, Form, and Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
Ramachandran, V.S. (2003), *Che cosa sappiamo della mente*, trad. it. Mondadori, Milano.

Rancière, J. (2000), *La partizione del sensibile*, trad. it. Deriveapprodi, Roma 2016.

Ransom, J.C. (1938), *The World's Body*, Scribner's, New York.

Raymond, M. (1933), *Da Baudelaire al surrealismo*, trad. it. Einaudi, Torino 1948.

Rebuschat, P., Rohrmeier, M., Hawkins, J.A e Cross, I. (2011), *Language and Music as Cognitive Systems*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Richardson, A. e Spolsky, E. (2004), a cura di, *The Work of Fiction. Cognition, Culture, and Complexity*, Ashgate, Aldershot.

Ricoeur, P. (1969), *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it. Jaca Book, Milano 1979.

Ricoeur, P. (1983-1985), *Tempo e racconto 1-3*, trad. it. 3 voll., Jaca Book, Milano.

Ricoeur, P. (1990), *Sé come un altro*, trad. it. Jaca Book, Milano 1999.

Ricoeur, P. (1998), «Penser la Création», in LaCoque, A. e Ricoeur, P., a cura di, *Penser la Bible*, Seuil, Paris, pp. 57-102.

Ridley, A. (1995), *Music Value and the Passions*, Cornell University Press, Ithaca (ny).

Rose, S. (2005), *Il cervello del ventunesimo secolo. Spiegare, curare e manipolare la mente*, trad. it. Codice, Torino 2008.

Runco, M.A. (2014), *Creativity. Theories and Themes: Research, Development, and Practice*, ii ed., Elsevier-Academic Press, Amsterdam.

Ryan, M.L. (2010), «Narratology and Cognitive Science. A Problematic Relation», in *Style*, 44, 4, pp. 469-495.

Ryan, M.L. e Thon, J.N. (2014), a cura di, *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln-London.

Rykwert, J. (1996), *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, trad. it. Scheiwiller, Milano 2010.

Sacks, O. (2010), *L'occhio della mente*, trad. it. Adelphi, Milano 2011.

Said, E.W. (1993), *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, trad. it. Gamberetti, Roma 1998.

Said, E.W. (2000), *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. Feltrinelli, Milano 2008.

Said, E.W. (2004), *Umanesimo e critica democratica*, trad. it. il Saggiatore, Milano 2007.

Salgaro, M. (2009), a cura di, *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma.

Salmon, C. (2007), *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. it. Fazi, Roma 2008.

Sanford, A.J ed Emmott, C. (2012), *Mind, Brain and Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge.

Sawyer, R. K. (2012), *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Schneider, R. e Hartner, M. (2012), a cura di, *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*, De Gruyter, Berlin-Boston.

Schrott, R. e Jacobs, A. (2011), *Gehirn und Gedicht*, C. Hanser, München.

Searle, J.R. (2015), *Vedere le cose come sono. Una teoria della percezione*, trad. it. Cortina, Milano 2016.

Segal, C. (1993), *Orfeo: il mito del poeta*, trad. it. Einaudi, Torino 1995.

Segre, C. (1995), «Critique des variantes et critique génétique», in *Genesis*, 7, pp. 29-45.

Semino, E. (2008), *Methaphor in Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge.

Semino, E. e Culpeper, J. (2002), a cura di, *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia.

Seppilli, A. (1962), *Poesia e magia*, Einaudi, Torino (nuova ed. Sellerio, Palermo 2011).

Settis, S. (2004), *Futuro del «classico»*, Einaudi, Torino.

Shillingsburg, P.L. (2006), *From Gutenberg to Google*, Cambridge University Press, Cambridge.

Siegel, D.J. (1999), *La mente relazionale. Neurobiologia dell'esperienza interpersonale*, trad. it. Cortina, Milano 2001.

Siegel, S. (2011) *The Contents of Visual Experience*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Sloterdijk, P. (1998-2004), *Sfere. i. Bolle; ii. Globi; iii. Schiume*, trad. it. 3 voll., Cortina, Milano 2014-2015.

Solms, M. e Turnbull, O. (2002), *Il cervello e il mondo interno. Introduzione alle neuroscienze dell'esperienza soggettiva*, trad. it. Cortina, Milano 2004.

Spentzou, E. e Fowler, D. (2002), a cura di, *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Sperber, D. (1996), *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Blackwell, Oxford.

Sperber, D. e Wilson, D. (2012), *Meaning and Relevance*, Cambridge University Press, Cambridge.

Spivak, G.C. (2012), *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Spolsky, E. (2015), *Contracts of Fiction. Cognition, Culture, Community*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, https://plato.stanford.edu/.

Stara, A. (2004), *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze.

Starobinski, J. (1977), «Linguaggio poetico e linguaggio scientifico», trad. it. in *Le*

ragioni del testo, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 69-93.
Stein, D. e Thon, J.N. (2015), a cura di, *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, ii ed., Mouton de Gruyter, Berlin-Boston.
Steiner, G. (1978), *On Difficulty and Other Essays*, Oxford University Press, Oxford-New York.
Steiner, G. (2001), *Grammatiche della creazione*, trad. it. Garzanti, Milano 2003.
Steiner, G. (2011), *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*, trad. it. Garzanti, Milano 2012.
Stevens, D. (2004), *Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge.
Stockwell, P. (2002), *Cognitive Poetics. An introduction*, Routledge, London-New York.
Stockwell, P. (2012), *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
Stockwell, P. e Whiteley, S. (2014), a cura di, *The Cambridge Handbook of Stylistics*, Cambridge University Press, Cambridge.
Strawson, G. (2004), «Against Narrativity», in *Ratio*, 17, 4, pp. 428-452.
Streeck, W. (2016), *How Will Capitalism End?*, Verso, London.
Struck, P.T. (2004), *Birth of the Symbol. Ancient Readers at the Limits of Their Texts*, Princeton University Press, Princeton.
Talmy, L. (2000), *Toward a Cognitive Semantics*, 2 voll., MIT Press, Cambridge (MA).
Tatarkiewicz, W. (1958), «Les Quatre significations du mot "classique"», in *Revue internationale de philosophie*, 12, 43, pp. 5-22.
Tattersall, I. (2012), *Masters of the Planet. The Search for Our Human Origins*, Palgrave MacMillan, London.
Tatti, S. (2015), *Classico: storia di una parola*, Carocci, Roma.
Taylor, J.S. (1998), *Poetic Knowledge. The Poetic of Education*, New York, State University of New York Press, New York.
Taylor-Batty, J. (2013), *Multilingualism in Modernist Fiction*, Palgrave-MacMillan, Basingstoke.
Testa, I. (2016), «Recognition as Passive Power: Attractors of Recognition, Biopower, and Social Power», in *Constellations*, 23, 3.
Todorov, T. (1984), *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, trad. it. Einaudi, Torino 1986.
Tomasello, M. (2014), *Unicamente umano. Storia naturale del pensiero*, trad. it. il Mulino, Bologna 2014.
Toolan, M. (2016), *Making Sense of Narrative Text*, London-New York, Routledge.
Tortonese, P. (2013), *L'Homme en action. La répresentation littéraire d'Aristote à Zola*, Garnier, Paris.

Tsur, R. (2008), *Toward a Theory of Cognitive Poetics. Second, Expanded and Updated Edition*, Sussex Academic Press, Eastbourne.

Tsur, R. (2017), *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Turner, M. (1996), *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Turner, M. (2006), a cura di, *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Turner, M. (2014), *The Origin of Ideas. Blending, Creativity, and the Human Spark*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Uexküll, J.J. (1928), *Biologia teoretica*, trad. it. Quodlibet, Macerata 2015.

Uexküll, J.J. (1934), *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, trad. it. Quodlibet, Macerata 2010.

Valéry, P., (1973-1974), *Cahiers*, vol. xxii (trad. it. *Quaderni*, vol. i, Adelphi, Milano 1985).

Valéry, P. (1957-1960), *Oeuvres*, 2 voll., Gallimard, Paris.

Van Leeuwen, E.J., Cronin, K.A. e Haun, D.B. (2014), «A Group-Specific Arbitrary Tradition in Chimpanzees (Pan-troglodytes)», in *Animal Cognition*, 17, 6, pp. 1421-1425.

Vermeule, B. (2010), *Why Do We Care About Literary Characters?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Vozza, M. (2014), *Il nuovo infinito di Nietzsche. La futura obiettività tra arte e scienza*, Castelvecchi, Roma.

Tigges, W. (1988), *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam.

Walsh, R. (2007), *The Rhetoric of Fictionality*, The Ohio State University Press, Columbus.

Warburton, N. (2003), *La questione dell'arte*, trad. it. Einaudi, Torino 2004.

Wiarda, H.J. (2007), a cura di, *Globalization. Universal Trends, Regional Implications*, Northeastern University Press, Boston.

Wilson, E.O. (1998), *L'armonia meravigliosa. Dalla biologia alla religione, la nuova unità della conoscenza*, trad. it. Mondadori, Milano 1999.

Witzel, M. (2013), *The Origins of the World's Mythologies*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Wolf, M. (2007), *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*, trad. it. Vita e Pensiero, Milano 2009.

Wood, J. (2009), *Come funzionano i romanzi. Breve storia delle tecniche narrative per lettori e scrittori*, trad. it. Mondadori, Milano 2010.

Wood, M. (2005), *Literature and the Taste of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge.

Wooten, C.W. (2001), a cura di, *The Orator in Action and Theory in Greece and*

Rome. Essays in Honor of George A. Kennedy, Brill, Leiden-Boston-Köln.
Zeki, S. (1993), *A Vision of the Brain*, Blackwell, Oxford 1993.
Zeki, S. (1999), *La visione dall'interno. Arte e cervello*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2003.
Zeki, S. (2004), «The Neurology of Ambiguity», in *Consciousness and Cognition*, 13, 1, pp. 173-196.
Zeki, S. (2009), *Splendori e miserie del cervello. L'amore, la creatività e la ricerca della felicità*, trad. it. Codice, Torino 2010.
Zipes, J. (2012), *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, trad. it. Donzelli, Roma 2012.
Zirker, A., Bauer, M., Fischer, O. e Ljungberg, C. (2017), a cura di, *Dimensions of Iconicity*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia.
Žižek, S. (2014), *Evento*, trad. it. UTET, Torino 2014.
Zunshine, L. (2006), *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, The Ohio University Press, Columbus.
Zunshine, L. (2012), *Getting Inside Your Head. What Cognitive Science Can Tell Us About Popular Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
Zunshine, L. (2013), a cura di, *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford University Press, Oxford-New York.